

UMA COLECÇÃO PARTICULAR SOBRE DANÇA. INVENTÁRIO, ESTUDO E COMUNICAÇÃO.

Ana Catarina Parreira dos Santos Duarte

Trabalho de Projecto de Mestrado em Museologia

MAIO 2011



Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica da

Professora Doutora Raquel Henriques da Silva

Aos meus pais,
Antônio e Mariana

AGRADECIMENTOS

À nossa orientadora Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, por ter acedido orientar este trabalho, pelo incentivo e confiança em mim depositados, pela permanente disponibilidade e constantes contribuições e sugestões críticas;

Ao nosso co-orientador Doutor José Carlos Alvarez, pelo apoio permanente que nos disponibilizou e pela sistemática sugestão de rumos de pesquisa e desenvolvimento;

Ao Mestre de Dança Vicente Trindade, pela forma como disponibilizou a sua colecção, pelo apoio incondicional ao longo do trabalho, encorajamento e debate de ideias e pelo entusiasmo como acolheu a ideia deste trabalho;

Ao Professor Doutor António Camões Gouveia pelo grande incentivo à proposta deste tema, pelas sugestões e apoio sempre que o solicitei.

Às minhas amigas de sempre Cristina Figueiredo, Isabel Lopes e Rita Prata, pela leitura atenta deste trabalho e prontas sugestões;

Aos meus colegas e amigos Cristine Pieske, Joana Baião e Luís Soares pela amizade e companheirismo com que me motivaram;

Ao Ivo pelo apoio incondicional e presença constante.

RESUMO

HISTÓRIA DA DANÇA.

DETALHES DE UMA COLECÇÃO PRIVADA.

TRABALHO DE PROJECTO

ANA CATARINA PARREIRA DOS SANTOS DUARTE

PALAVRAS-CHAVE: Colecção; História da Dança; Iconografia da Dança; Programação Museológica;

Este trabalho de projecto assume como objectivo a divulgação de uma colecção privada cujo tema se dedica à Dança, através de um programa museológico de vertente educativa. A partir da referida colecção, o presente trabalho descreve o enquadramento teórico e conceptual do tema, nomeadamente, da História da Dança em Portugal; do valor documental da dança como Património Cultural e o seu papel na Memória Colectiva de uma sociedade; e da Iconografia da Dança.

Na falta de informação e estudos sistematizados sobre a Iconografia das Artes do Espectáculo, pretende-se igualmente contribuir para a aplicação metodológica do método iconográfico na investigação histórica da Dança.

Realizámos um inventário da colecção em estudo e, a partir da sua análise e avaliação, procedemos à proposta de um programa educativo para ulterior possibilidade de aplicação.

A questão premente nesta temática, e fica a pretensão de contribuir para este debate, é o papel dos museus das artes do espectáculo na salvaguarda deste património como expressão cultural.

ABSTRACT

HISTÓRIA DA DANÇA.

DETALHES DE UMA COLECÇÃO PRIVADA.

PROJECT WORK

ANA CATARINA PARREIRA DOS SANTOS DUARTE

KEYWORDS: Collection; History of Dance; Iconography of Dance; Museum Programming

This research project aims to promote a private collection whose theme is dedicated to Dance, through a museum program regarding educational aspects. Based in the mentioned collection, this paper describes the theoretical and conceptual context of the theme, in particular, the History of Dance in Portugal, the documentary value of dance as cultural heritage and its role in the Collective Memory of a society and the Iconography of the Dance.

In the absence of information and systematic studies on the Iconography of the Performing Arts, it is also intended to contribute to the methodological application of the iconographic method in historical research of dance.

We conducted an inventory of the collection under study, and from its analysis and evaluation, we proceed with the proposal of an educational program for further possible application.

The urgent question on this theme, and we do aim to contribute to this debate, is the role of museums in the performing arts safeguard of this heritage as a cultural expression.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo 1: A Contextualização.....	6
1.1 Apontamentos sobre a evolução da Dança em Portugal	6
1.2 O papel da Memória e o lugar da Dança no Património	17
1.3 Iconografia da Dança.....	26
1.3.1 A Metodologia.....	31
1.3.2 As Fontes	39
Capítulo 2: A Colecção	42
2.1 O Coleccionador.....	42
2.2 O Inventário.	44
2.2.1 A Metodologia.....	45
2.2.2 Análise da Colecção.	48
2.2.3 As Exposições.....	58
Capítulo 3: Programar para um <i>Musen da Dança</i>	64
3.1 <i>Musealizar a Dança?</i>	64
3.2 O Serviço Educativo e a Educação Artística e Cultural.....	71
3.2.1 Teorias de Aprendizagem.....	74
3.3 Plano de Acção Educativa.....	83
Conclusão.....	94
Bibliografia	96
Anexo 1	104
Anexo 2	106
Anexo 3	107
Anexo 4	113

Introdução

O presente trabalho tem a ambição de contribuir para a realização de um programa museológico, a partir de uma colecção particular que se dedica ao tema da Dança. Esta colecção pertence ao antigo bailarino da Companhia Nacional de Bailado, fundador e director da Academia de Dança Antiga de Lisboa¹ (A.D.A.L.), Mestre de Dança Vicente Trindade. Constituída por um acervo de c. 8000 objectos, parte desta colecção é relevante pela sua Iconografia e acervo bibliográfico, fundamental para a investigação em Dança.

A nossa opção por este tema, e por esta colecção em particular, foi incentivada por uma dedicação pessoal à dança. A partir da nossa formação paralela em *ballet* e pelo empenho actual na investigação e divulgação da dança histórica, pretendemos, com este cruzamento de ideais, a concretização de um projecto com base em duas áreas tão distintas quanto passíveis de se complementarem: a dança e a museologia.

O debate sobre a pertinência dos museus de artes do espectáculo continua vigoroso e a dividir as opiniões. Tem um museu a capacidade de reconstruir um momento efémero como a interpretação de um bailarino? Não. Nem é isso que se pretende. Porém, não é parte da missão de um museu a preservação e salvaguarda do património cultural da nossa sociedade? De natureza efémera, a dança faz parte integrante de uma memória colectiva social. Cabe aos investigadores da área da museologia criar condições e estabelecer critérios metodológicos na ressalva dos seus registos, dos seus testemunhos e de toda a documentação que acompanha a evolução de uma demonstração de dança, desde o acto criativo à apreciação do espectador.

A valorização de uma obra artística, como uma pintura ou uma estampa, integrada no conceito de uma corrente estética de um determinado período ou artista, é distinguida como factor primordial na concepção da própria missão de um museu de Artes Plásticas. Por outro lado, a mesma obra, entendida enquanto *documento* e fonte basilar da investigação, a missão do museu reside na sua preservação, inserido no conceito de museu/centro de

¹ Fundada em 1985, tem esta Academia vindo a revelar-se no panorama artístico e cultural nacional na divulgação da Dança Histórica, dinamizando a recriação histórica, com base na investigação da evolução da dança. Em conjunto com outras artes do espectáculo, como a música e o canto, o teatro e a declamação, recriam todo o ambiente cultural e recreativo desde a época Medieval à *Belle Époque* do início do século XX.

documentação. A única referência em Portugal, e que segue esta última concepção, é o Museu Nacional do Teatro na direcção do Dr. José Carlos Alvarez, no qual nos baseámos em critérios como a conceptualização e organização das colecções.

A dança, sem características de resistência ao tempo, só poderá voltar a ser experienciada, compreendida de modo alargado e fundamentada através do recurso a documentos, à mediação das suas narrativas visuais, fontes manuscritas, impressas e iconográficas. Em nosso entender, e pretendemos fundamentar esta linha conceptual ao longo deste trabalho, esta questão poderá ser determinante na valorização do património das artes do espectáculo. Segundo a metodologia da História da Arte, a documentação que se relaciona com uma obra artística torna-se indispensável para a compreensão dessa obra e, é na sua relação com outras obras, que se integra numa corrente estética ou ideológica. É a partir desta fundamentação, que defendemos a valorização dos documentos na investigação das artes do espectáculo e propomos o estudo do conteúdo da colecção divulgada neste trabalho.

A historiografia portuguesa nunca se dedicou com particular atenção à História da Dança. Contudo, sublinhamos alguns estudos que, apesar de não serem exclusivos ao tema e este ser integrado noutros campos disciplinares, não deixam de contribuir para o conhecimento histórico da dança. Teófilo de Braga publica *O Povo português nos seus costumes, danças e tradições* (1885) e Sousa Viterbo publica a sua obra *Artes e Artistas em Portugal. Contribuição para a História das Artes e Industrias Portuguesas* (1892). Sem a pretensão de elaborar uma História da Dança portuguesa, ambos trabalharam em fontes documentais, identificadas sumariamente, o que faz com que as suas obras contenham elementos para o seu primeiro esboço. Em 1892, Alberto Pimentel publica uma primeira síntese *A Dança em Portugal*. Já no século XX, além do texto publicado por Almada Negreiros que antecede a presença dos “Ballets Russes de Diaghilev” em 1917/18, Eduardo Noronha faz um estudo e divulga em *A Dança no Estrangeiro e em Portugal – Aventuras Galantes no Teatro de S. Carlos* (1922). Dois anos mais tarde, Manuel de Sousa Pinto reúne um conjunto de escritos sobre bailados, bailarinas e companhias e publica *Danças e Bailados* (1924). Tomás Ribas, em 1959 apresenta *A Dança e o Ballet no passado e no presente*, onde problematiza as danças populares como material coreográfico e Mário Costa publica *Danças e Dançarinos em Lisboa – História, figuras, usos e costumes* (1962) de cariz generalista. Em 1970, José Estevão Sasportes publica a primeira obra que melhor aprofunda a *História da Dança em Portugal*, assumindo o rigor historiográfico, e desenvolve o estudo da dança desde as suas raízes ibéricas, pagãs e

romanas até ao século XX. Recentemente, Daniel Tércio desenvolveu o seu doutoramento², numa perspectiva científica, a História da Dança na segunda metade do século XVII e no século XVIII, com base em fontes documentais e propõe “uma revisão da aplicação mecânica ao estudo do passado de certas categorias dominantes como a dança teatral e a dos sistemas codificados de movimentos” (Tércio, 1996). Helena Coelho na sua tese de doutoramento ampliou o conhecimento científico sobre a dança teatral no primeiro período romântico português.³

A nível internacional, não podemos deixar de mencionar autores cujo trabalho de investigação dentro da área são reconhecidos pela comunidade científica, como André Veinstein, Marie-Françoise Christout, Lincoln Kirstein, Yves Guilcher, entre outros.

Apoiando-nos na pesquisa desenvolvida, pretendemos fundamentalmente destacar o valor documental e iconográfico de um acervo desta natureza, do seu contributo para a investigação da dança. O pioneirismo deste trabalho reside no estudo de uma colecção particular com estas especificidades, que nunca foi objecto de estudo, e pretende colaborar na consciencialização da importância da preservação deste tipo de documentação.

Iniciámos este trabalho com o levantamento e inventariação de todo o espólio desta colecção específica, desenvolvido metodologicamente a partir das normas reguladoras para o efeito, seguido da sua análise profunda, de forma a construir alicerces para o desenvolvimento de um programa museológico.

No que respeita à sua organização, dividimo-lo em três principais capítulos: a contextualização, a colecção e o programa museológico.

O capítulo 1, dedicado à contextualização do tema, foi subdividido em três momentos. No primeiro, intitulado “Apontamentos sobre a evolução da Dança em Portugal”, pretendemos enquadrar o leitor numa breve resenha histórica, até ao final do século XIX, de forma a estabelecer ligações entre os principais momentos e os elementos constitutivos da colecção.

² Cfr. TÉRCIO, Daniel, **História da Dança em Portugal. Dos pátios das Comédias à Fundação do Teatro de São Carlos**, Lisboa: tese de Doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1996.

³ Cfr. COELHO, Helena, **A Dança Teatral no primeiro período Romântico Português de 1834 a 1856**, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1998.

O segundo momento de contexto – “O papel da memória e o lugar da dança no Património” – reflecte sobre o conceito de *memória*, entendida como elemento fundamental na formação da identidade cultural colectiva, e sobre a função do *documento* enquanto fonte historiográfica.

Partindo de um importante núcleo que a colecção oferece à investigação – “A iconografia da dança”, no terceiro subcapítulo de contextualização reflectimos sobre o valor iconográfico deste tipo de narrativas visuais. Sabemos que a dança foi fonte de inspiração para muitos artistas e figura ao longo dos séculos nas artes plásticas. Porém, e no decorrer da nossa pesquisa, deparámo-nos com a falta de informação sistematizada sobre a iconografia desta temática em Portugal. Destacamos o trabalho de Daniel Tércio, onde apresenta um levantamento iconográfico, especificamente sobre dança, em painéis de azulejos dos séculos XVII e XVIII⁴. A partir da metodologia utilizada na História da Arte e com base na publicação **Picturing Performance** (1999) coordenado por Thomas F. Heck, desenvolvemos neste trabalho uma possível aplicação metodológica da iconografia.

A segunda parte do trabalho, no capítulo 2, é dedicada exclusivamente à “Colecção” que aqui apresentamos. O facto de ser pela primeira vez inventariada pressupõe a sua organização e a criação de uma metodologia eficaz no seu inventário que, objectivamente, pretende abrir um percurso para o seu desenvolvimento, melhoramento conceptual e crescimento. A análise aos dados conclusivos e, a partir do contacto e conhecimento profundo e alargado que fomos naturalmente estabelecendo com a colecção, permite-nos criar, com a convicção da sua aplicabilidade, um programa educativo.

O capítulo 3 concretiza as nossas reflexões elaboradas ao longo do trabalho: o contexto historiográfico da colecção; a importância do acervo documental das artes do espectáculo como referência da memória colectiva de uma sociedade; o conhecimento de uma colecção em particular; a sua aplicabilidade na concretização do objectivo de deixar para a posteridade elementos pertencentes a um momento de dança. Assim, iniciamos com a proposta e contributo, para a conceptualização da *musealização da dança* e alerta para a problemática da salvaguarda deste tipo de património, perante as fracas condições favoráveis a esse objectivo premente.

Na precedência da construção de um programa educativo, ao qual iremos designar como Plano de Acção Educativa, analisamos os conceitos teóricos educativos em duas

⁴ Cfr. TÉRCIO, Daniel, **Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo**, Lisboa: Inapa, 1999.

vertentes: por um lado as linhas orientadoras de um Serviço Educativo sediado num museu, por estarmos perante uma colecção conceptualmente visitável, em termos museológicos; por outro lado, dado o carácter prático da dança, as principais missivas da Educação Artística, enquanto aplicação do conceito “educação pela Arte” desenvolvido nos sistemas educativos (formal, informal e não-formal) em contexto de aprendizagem. A duplicidade em que o tema potencialmente se desenvolve, teórico-prático, assume dimensões inovadoras nas suas linhas de intervenção, a partir de novas abordagens numa releitura deste património, no cruzamento interdisciplinar que o tema consente e na promoção da criatividade expressiva em diferentes linguagens.

Por fim, realizámos alguns instrumentos de apoio e divulgação esquemática ao trabalho de projecto, que são acrescentados em anexo. A par deste trabalho, entregamos o inventário da colecção elaborado num CD para a sua consulta, aproximação do seu conteúdo real e possível relação ao texto desenvolvido.

Capítulo 1.

A Contextualização

1.1 Apontamentos sobre a evolução da Dança em Portugal

Iniciamos este capítulo com alguns apontamentos sobre a evolução da dança em Portugal, estabelecendo uma divisão em quatro áreas distintas: a) a dança de Corte/palaciana b) a dança popular; c) a dança religiosa; d) a dança teatral. Sabemos que existe uma relação constante entre elas, que muitas vezes se entrecruzam, se relacionam e, por vezes, até se confundem. Porém, não é nossa intenção seccionar a dança. Procuramos neste ponto mostrar os seus diferentes percursos, como entendimento e resultado que acompanha a divisão da sociedade: a Nobreza, o Povo e o Clero. A dança teatral percorre as três classes sociais, como a seguir veremos, como arte do espectáculo, seja no teatro jesuíta, nos teatros régios ou nos teatros públicos.

Antes da formação da nacionalidade o panorama ibérico era constituído por uma vasta heterogeneidade de culturas existentes (estruturas hispânicas, hispano-romanas, bárbaras, pagãs [celtas, suevas e godas], cristãs, judias e árabes), aspecto que é fundamental para a compreensão da evolução da dança como elemento destas tradições.

As referências de **dança da Corte** (a) portuguesa dos primeiros reinados são escassas. A pouca documentação não permite estabelecer a dança como elemento cerimonial e de divertimento colectivo na vida quotidiana cortesã do reino português. Contudo, Sasportes (1970), tomando de exemplo a documentação espanhola, sublinha que a dança teria igual papel relevante em cerimónias, coroações, casamentos e divertimentos da Corte portuguesa, como vem a ser documentado por Fernão Lopes sobre o entusiasmo de D. Pedro I pela dança.

A partir da 2ª dinastia de Avis reinante, os relatos manifestam um crescente gosto pelo divertimento nos serões organizados na Corte. A chegada de D. Filipa de Lencastre⁵, por casamento com D. João I, e a aproximação anglo-portuguesa, propiciou uma adaptação aos costumes europeus, com maior incidência a partir da circulação de mestres de dança

⁵ D. Filipa conquista para as damas portuguesas um lugar de maior destaque na vida social da Corte e passando a participar nas ocasiões de divertimento, onde se joga e dança. Este facto é particularmente importante no que diz respeito à introdução da dança a pares e na evolução da vida social entre os dois sexos. (Sasportes, 1970: 44)

nas comitivas dos príncipes e princesas que se deslocavam para matrimónio, e com a divulgação dos Tratados de Dança entre as Cortes. Dos séculos XV e XVI, existem relatos de embaixadores e altos dignitários que qualificavam as festas na Corte portuguesa de grandiosas, que se alastravam às ruas, celebradas durante dias seguidos com música, danças e cortejos de animais exóticos, num *décor* extravagante. O brilhantismo da sociedade renascentista, o êxito alcançado na Índia e Brasil (até ao eclodir da crise de 1580), foi marcado por festejos, cerimónias e comemorações, tanto na Corte como nas casas nobres e burgueses ricos.⁶ Tais festas, que atingiam um grau complexo de organização, não dispensavam a participação de profissionais e este nível de exigência incentivava à integração da dança no programa de aprendizagem do *fidalgo*. (Sasportes, 1970: 56)

A fase conturbada que se viveu durante a Restauração em Portugal, faz perder o contacto com as danças de salão das Cortes europeias e com a realidade teatral. De facto, o final da segunda metade de Seiscentos portuguesa não está pautado como um período de incremento da dança, não obstante do desejo da independência cultural e artística que, certamente, acompanhou o movimento de Independência. Segundo Daniel Tércio (1996:84/90), D. João IV, um homem de reconhecida cultura musical, não terá negligenciado à sua Corte pontuais representações teatrais e, provavelmente, do recurso à dança. Como prova, a existência de documentos de provimento de ofícios e de mercês nas Chancelarias Régias e no Registo Geral de Mercês, que confirmam a existência de lugar de “mestres de dançar” na casa real a partir de 1657 e até meados do século XVIII. Porém, e quando comparadas com o período anterior e subsequente, as grandes festividades promovidas pela Corte são efectivamente muito contidas.

Com o século XVIII emerge a nova imagem de poder atribuída ao príncipe, enquanto pilar da estrutura social, figura superior e de poder divino, que assiste ao desenvolvimento e actuações administrativas. “Um príncipe solar”, como refere Daniel Tércio (1996) – que teve em Luís XIV e em França a sua maior expressão – do qual se espera uma atitude social e culturalmente emergente, digna de um rei poderoso, exemplar à Corte e à sociedade. Em Portugal, esta imagem materializou-se em D. João V, que se inspirou no rei francês (*id*: 115). No entanto, e apesar do adensamento cerimonial da Corte na primeira metade do século, as festas palacianas evoluíram para os modelos europeus

⁶ Curiosamente, no séc. XVI já existem catorze escolas públicas de dança em Lisboa, sendo algumas especializadas na “mourisca”, além da prática dos professores que dão aulas particulares. (Sasportes, 1970: 56)

mas sem perderem o molde religioso – poder que continuou dominante – e a dança foi uma evolução das matrizes anteriores, longe do apuramento francês (*id.*: 125). Os jogos, a música e sobretudo a dança, dentro da câmara privada do palácio, eclodiram nas lições privadas e no quotidiano privado da família real (*id.*: 126).

Observador deste quotidiano foi William Beckford, inglês popular entre a nobreza portuguesa, que na segunda metade de Setecentos relata em diário as festas palacianas da Corte de D. Maria, onde “...o velho marquês, inspirado por um adágio patético, pôs-se a deslizar, repentinamente, pela sala, numa espécie de passo de dança que eu pensei ser o princípio de uma *hornpipe*⁷, mas que afinal era um minueto no estilo português, com todos os sapateados e floreios”(Beckford, 1787: 72) Curioso é a indicação do “estilo português”, revelando danças de cunho próprio como o caso do “minueto afandangado” dançado de esporas, assim denominado pela forma rude e popularizada de dançar esta dança de corte, e o “oitavado” de origem nacional.

A dança colocada no âmbito da socialização e da vivência social do indivíduo é discutida dentro das regras da civilidade ao longo dos tempos, procurando distinguir os movimentos adequados, cuja preocupação vem sido referenciada, como parte da aprendizagem do *fidalgo*, entre os livros de regras e boas práticas que divulgam a formação dos nobres⁸. É também nesta linha de reflexão, empreendida por autores como Martinho de Mendonça e Proença, António Verney e Ribeiro Sanches, que foi criado o Colégio dos Nobres, fundado em 1761 por iniciativa do primeiro ministro de D. José I, destinado a filhos de nobres e burgueses, com um programa educativo que promove o equilíbrio intelectual e físico, traduzindo a dança como disciplina. Outro sinal desta reflexão é a edição de tratados e manuais de dança (de inspiração francesa em Feuillet e Pierre Rameau): *A Arte de Dançar à francesa* de Joseph Thomas Cabreira, o *Methodo ou explicação para aprender com perfeição a dançar Contradanças*⁹ de Julio Severin Pantezze e o *Tratado dos principaes fundamentos da Dança* de Natal Jacomo Bonem¹⁰.

⁷ Dança tradicional irlandesa.

⁸ Existem várias referências importantes como o livro do capelão de D. João III, *Libro del espejo del príncipe christiano*; *Il Libro del cortegiano* (1526) de Baldassare Castiglione; o *Institutio principis Christiani* (1516) de Desiderius Erasmus.

⁹ ED1/276 no espólio documental de VT.

¹⁰ ED1/307 no espólio documental de VT.

Segundo Alberto Pimentel (1892) a dança em Portugal começou pelas ruas e só mais tarde passou aos salões. De facto, os relatos exibem que nas ruas do reino, as tradições pagãs, romanas e cristãs coexistem nas **danças populares** (b) de um povo que continuou a celebrar os cultos das divindades pagãs. Citada por Sasportes (1970:21), Carolina Michaëlis Vasconcelos (1907) distingue quatro tipos de divertimentos populares: a) as bodas com cantilenas; b) enterros; c) calendas primaveris ou hibernais; d) vigílias, romarias e feiras; com representações, danças, músicas e poesias tradicionais. Entre as danças populares citam-se a chula, a carola, a péla, a chacota e a folia, a judenga e a mourisca, a cativa, a dança da “retorta” e as danças masculinas de origem guerreira, como a dança das espadas. As danças guerreiras poderão ter origem na clássica dança pírrica dos gregos, que os romanos propagaram por toda a Península e adoptadas pelos Lusitanos por exemplo. São danças rítmicas, marciais que simulavam os combates a partir de uma composição cenográfica (Chaves, 1942). Estilizadas e executadas artisticamente, simbolizam a dança de guerra e surgiram como “distracção pública” (armadas com espadas, lanças ou paus, que origina a dança dos pauliteiros e o jogo do pau) ou “danças decorativas” na procissão *Corpus Christi* (*id*: 9).

A partir do século XV, o enriquecimento do reino, o contacto com outras culturas e civilizações, o cruzamento em Lisboa de gente de toda a Europa, a vinda de escravos, acrescentou novas características às danças que por cá se bailavam, cuja mistura as distingue do resto das danças europeias: a fofa e o lundum, por exemplo.

A dança popular nas ruas foi, por vezes, o prolongamento da dança no palácio quando as cerimónias, os festejos, os casamentos ou nascimentos, as festas da Corte se estendiam à rua e à população, de carácter quase obrigatório, fosse por imposição do Rei na participação do povo nas recepções públicas da família real, por organização da cidade ou por iniciativa popular. Segundo relatos, alguns divertimentos da Corte decorriam durante vários dias entre o Paço e as ruas da cidade, com a colaboração activa da população, a que acedia com alegria (Sasportes, 1970:47).

Ao longo do século XVIII, os festejos populares, de uma forma geral, enquadravam-se no antigo esquema tardo-medieval, das entradas e solenidades religiosas. Porém assistiu-se, à semelhança das recepções aristocráticas, a introdução de inovações musicais e teatrais: as serenatas e as óperas, assim como as danças sociais francesas, tornando-as cada vez mais visíveis nas festas e espectáculos realizados. (Tércio, 1996:162)

Nas ruas de todo o reino, nos festejos de comemoração de casamentos ou nascimentos da família real, dançava-se em diferentes realidades étnicas, materializando a diferença e fruto da miscigenação brasileira que chegou à metrópole (*Id*:173).

Perante o enraizamento das culturas existentes anteriores à nacionalidade, a Igreja não teve alternativa senão aceder a ajustar-se às tradições fixadas. Esta diversidade funcionou como barreira de difícil transposição à Igreja que, durante a cristianização, impôs a sua liturgia aos povos convertidos (Sasportes, 1970). Ainda que, como agente aglutinador na formação dos reinos da Península, combatesse as tradições que considerava “condenáveis” (mimos, danças¹¹, músicas e poesias tradicionais e jogos de sociedade) a opção foi o incentivo ao seu desempenho exclusivo durante a liturgia – a **dança religiosa** (c).

No entanto, o povo continuou a fazer coincidir as tradições. Inicialmente, a imposição atinge o objectivo de tornar a dança aceitável aos olhos dos eclesiásticos, na mira da sua integração. Contudo, a essência original emerge e a dança “encoberta” regressa ao seu carácter de dança anátema. De tal forma, que na leitura dos Cancioneiros da Idade Média encontramos relatos e reflexos destas actividades, suas contemporâneas e das épocas anteriores. (Sasportes, 1970: 21)

Apesar das condenações sucessivas dos excessos populares, as comunidades insistem em dançar as tradições populares durante as cerimónias litúrgicas, e a Igreja canaliza-as para fora do templo, notório na inclusão de elementos pagãos durante as procissões. As procissões ganham assim um carácter coreográfico e uma dimensão cenográfica de grande aparato, denominada por *ballets ambulatoires* pelo primeiro historiador de dança, o jesuíta Claude-François Ménéstrier (1631-1705). Como exemplo, a festa do *Corpus Christi* a partir de 1295, introduz elementos de cariz de fantasia popular como gigantes, dragões, demónios, com coreografias efectivas como a *dança das cidades*, a *dança dos índios*, das *nove musas*, dos *diabos*, entre outras. (Sasportes, 1979:13)

A partir da segunda metade do século XVI, a Companhia de Jesus, de missão evangelizadora, utilizou a representação dramática como parte do seu programa, sendo

¹¹ Em Portugal existem referências desta época a carolas, pélas, dança das espadas que mais tarde passou a dança dos pauliteiros. (Sasportes, 1970:25)

inserido na escola jesuítica como recurso didáctico (teatro em língua latina que inclui canto, dança, cenografia e guarda-roupa). Com apresentações ao público, emerge um espectáculo de acção ideológica e evangélica, que retoma as características coreográficas da época anterior, com bailados intercalados que, gradualmente, vão ganhando independência dos quadros que entremeiam, de fundamento hagiológico ou histórico (Tércio, 1996: 107-108). Os bailarinos exibiam técnicas mais evoluídas, de índole laica, coreografadas por colaboradores exteriores. Desta forma, a missionação jesuítica continuou o processo da Igreja, ao incluir a dança no ritual religioso e inserindo-se na tradição das festas nacionais.

Por outro lado, as festas populares religiosas continuavam a ser motivo de cerimónias públicas que, apesar de enquadrarem elementos profanos (arquitecturas efémeras, danças e bailes, representações teatrais e os cortejos) permitidas nas procissões como justificação sacra, as autoridades eclesiásticas não deixavam de condenar as comédias, danças e folias. Estas proibições irão perdurar pelo século XVIII e, dada a sua existência, confirmam igualmente a popularidade destas práticas (Tércio, 1996: 97, 99).

Sobre a **dança teatral** (d) não podemos descurar do papel que a Igreja teve no trajecto da dança em Portugal que, ao considerar as danças como licenciosas e de carácter lascivo, condicionou a evolução da dança teatral como consequência, em discrepância com o resto da Europa, como o caso de Itália ou França.

No entanto, o séc. XVI foi marcado pela tentativa de organização do espectáculo, pela necessidade de estabelecer critérios na apresentação coerente das artes cénicas que, os principais intervenientes – a Corte e a Igreja, tendem a “amontoar” descoordenadamente, em sucessivas representações de dança, poesia e música.

Gil Vicente, que foi ele próprio organizador destas festas palacianas (além de poeta, dramaturgo, ourives, coreógrafo e músico) deixou poucos apontamentos cénicos, dificultando o conhecimento do teatro musical que ele próprio despontou. Garcia de Resende em *Compilaçam* de 1562 descreve sumariamente o esplendor de tais eventos e a representação dos autos deste autor (*As Cortes de Júpiter, 1521*) em cerimónias da Corte, onde as personagens aparecem muitas vezes a dançar. (Sasportes, 1970)

Sem a pretensão de desenvolver este tema no presente contexto, achamos que seria interessante criar um paralelo entre a literatura do dramaturgo e a dança, dentro da sua

inevitável realidade coreográfica, nomeadamente na criação de um programa educativo, que iremos desenvolver no subcapítulo 3.3 deste trabalho. A título de exemplo, na *Exortação da Guerra* são referidas e caracterizadas a *suiça*, o *caracol* e as danças mímicas guerreiras. As *sortes ventureiras* demonstram os dons coreográficos das damas e dos cavalheiros mascarados de animais em cortejos de aves ou peixes. Inovador nas concepções dramáticas, em relação ao resto da Europa, Gil Vicente elabora na maioria dos autos e representações uma concepção cenográfica e coreográfica, num jogo determinante entre as personagens e o texto, revelador da sua posição de destaque na literatura e no teatro português. Se Gil Vicente se torna a marca portuguesa do brilhantismo do teatro em Portugal coincidente com a época áurea, o facto de não ter sucessores pode ser revelador do declínio do reino e da fase política conturbada da Restauração. (*Id*, 1970)

O séc. XVIII europeu foi profundamente definido pelo gosto italiano através da sua supremacia no teatro musical – a ópera. Portugal não foi excepção. Marcado pela relação do poder régio e o poder eclesiástico, que também se traduziu na promoção do Rei a bolseiros músicos que se deslocavam a Roma e à vinda de cantores italianos (Tércio, 1999; 53). Como se sabe, a *italianização* atingiu diversas artes como a arquitectura, a literatura, o teatro, a pintura, a escultura, e convive com uma estabilidade artística imperturbável pela crítica, durante muito tempo.

Na segunda metade do século XVIII, D. José patrocinou uma nova revitalização dos programas músico-teatrais nos paços régios (em Lisboa, Salvaterra de Magos e Mafra), a activação de novas salas de espectáculo e pela vinda de Itália de bailarinos, músicos e arquitectos-cenógrafos (Tércio, 1996: 153). Lisboa, parece ter entrado na rede da ópera italiana e os espectáculos multiplicaram-se no Teatro de Corte na Sala das Embaixadas do Paço da Ribeira e no Teatro do Paço de Salvaterra, ambos projectados pelo ilustre arquitecto e cenógrafo Giovanni Carlo Bibiena (*Id*: 155). Projectou igualmente uma grande e sumptuosa sala de ópera em Lisboa, como resposta à necessária concepção de novos espaços cénicos capazes de enquadrar o crescente envolvimento cenográfico entre a cena dramática e o espectador – o Teatro da Ópera do Tejo – inaugurada e destruída em 1755 pelo terramoto.

A dança, integrada no programa da ópera, funciona como complemento, eventualmente apresentada nos *intermezzi*¹², de coreografia enquadrada na encenação

¹² Pequenas intervenções que combinam o teatro, a dança, a música e o canto, apresentados num intervalo de outra peça musical ou dramática.

dramática, mas apresentada como “apêndice” da ópera (Tércio, 1999: 55). No entanto, e dentro do novo envolvimento dramático, a dança ganha um lugar de destaque e de exigência nos espectáculos músico-teatrais, evoluindo para a sua independência, por uma influência que, segundo Sasportes (1970), é a permanência da grandiosidade do espectáculo barroco que protagoniza a dança, aliado ao burlesco que invade as sérias tragédias, e depois continuada pela *opera buffa*.

Depois do terramoto de 1755, a ópera continuou a ser desenvolvida no teatro régio da Ajuda, no Palácio de Queluz e em Salvaterra, e no teatro público da Rua dos Condes, mantendo a orientação italiana. Na edificação da Lisboa pombalina pós-terramoto, proporcionou-se espaço para dinamizar os teatros públicos – do Bairro Alto, da Rua dos Condes, do Salitre e da Graça com programações que incluíam o teatro declamado, a dança e a ópera.

Nas duas últimas décadas de Setecentos, foram apresentados bailados¹³ autónomos em relação à ópera, nos Teatros da Rua dos Condes e do Salitre, num total de 49 obras representadas até ao início de Oitocentos (Sasportes, 1970) – número revelador de uma dinâmica na programação destes Teatros que exalta o bailado como arte independente.

Em 30 de Junho de 1793 entrou-se numa nova era teatral com a inauguração de uma nova sala de espectáculo – o Teatro São Carlos. Construído em apenas seis meses, foi patrocinado por figuras da burguesia mercantil de Lisboa, persuadidos pelo primeiro-ministro Sebastião de Carvalho e Melo.

Ao longo deste século verifica-se uma transformação gradual, mas significativa, da dança como arte do espectáculo. O afastamento da dedicação anterior à representação da narrativa histórico-mitológica, a sua autonomia como representação independente do teatro e da ópera, aliada a uma evolução técnica e especificidade própria, traduz-se num percurso individual revelado no bailado romântico, mais tarde denominado por bailado académico-clássico¹⁴.

¹³ *A Ilha Desabitada ou Ermida Abandonada* (1788), *Alexandre Magno triunfante contra Dario* (1789) ou *História fabulosa de Idame e Teorestes* (1790).

¹⁴ Termo utilizado para denominar o bailado de génese romântica, sem se enquadrar nos parâmetros “clássicos” utilizados nas artes plásticas, musicais ou teatrais. A sua utilização torna-se essencial a partir do século XX, de modo a estabelecer as diferenças com a “dança moderna”.

Naturalmente influenciada pelo novo ideal que preconiza a estética e a arte do século do Romantismo, com apelo ao imaginário e à sua carga simbólica extremamente vincada, também a dança se enquadra neste novo espírito através da representação do fantástico e do imaginário. Os bailarinos desenvolvem novas técnicas de um virtuosismo que ajudam a idealizar a atmosfera etérea criada num reino fantástico, em que o cenário transporta o espectador para a irrealdade. A técnica *da ponta* foi desenvolvida de modo a criar a sensação de levitação e de leveza característica de um meio “sublime”.

Em Portugal, a imprensa e o público estavam de olhos postos na programação do importante Teatro de São Carlos e esperavam que os empresários do Teatro cumprissem o dever social e a manutenção da maior sala de ópera de Lisboa, mantendo-a ao mais alto nível europeu (Coelho, 1998:165). Nos primeiros anos, qualquer empresário que, por não possuir meios, não apresentasse uma programação mais ambiciosa e de ostentação é imediatamente alvo de constantes críticas (escasso repertório, cenários reutilizados, inferioridade do coro, programação repetida, deficiente iluminação). O insuficiente apoio governamental a par da exigência de produções luxuosas e de artistas de mérito internacional conduziu à ruína de muitos empresários.

António Porto (1837) foi o primeiro empresário a apresentar um reportório de renovação estética, sendo a sua programação a que mais sustentou o modelo francês de dança, com obras de cariz romântico (*Id*: 168). No entanto, Porto não conseguiu cumprir os seus planos iniciais e foi forçado a incluir uma situação de recurso, na programação de dança – os *Bailados* e *Passos* – em substituição das grandes produções italianizantes designadas por *Bailes*. Com esta substituição encontra-se o primeiro momento em que o modelo italiano vigente – que utiliza a expressão mímica como base narrativa muito marcada – e o modelo francês – que recorre ao gesto dançado como principal expressão – se cruzam (*Id*: 169).

Foi no ano de 1838 que o empresário Conde do Farrobo apresentou uma programação de ostentação no Teatro de São Carlos. Dando continuidade às propostas anteriores de António Porto surgem as primeiras obras românticas, de modelo francês, na representação da ópera *Roberto O Diabo*¹⁵ de Eugène Scribe e Giacomo Meyerbeer onde, no célebre quadro *Bailado das Monjas*, a bailarina Maria Taglioni antecipa o género romântico baseado no simbólico e misterioso.

¹⁵ G1/063 Gravura inventariada na colecção VT.

No entanto, o gosto italianizante do espectáculo grandioso e dramático retomou o seu lugar na programação do Teatro (*Id*:170). Os anos seguintes foram duros para os empresários, aos quais a imprensa não poupou críticas perante a fraca programação e produção deficiente, desencadeando a crescente antipatia do público. De facto, a falta de recursos não permitiu a manutenção da grande equipa que geriam: cerca de 400 empregados e artistas do Teatro. No princípio dos anos 40 do século XIX, os empresários optaram pela diminuição do número de bailarinos do corpo de baile e consequente substituição da grande produção por pequenas obras com reduzido número de elementos em cena. Esta alteração determinou a recorrência ao modelo romântico francês, que se revela na primazia dos primeiros bailarinos dada pelos coreógrafos e espectadores. Assim, de mais de cem artistas em cena, ao modo italiano, o Teatro passa a assistir a produções com cerca de vinte elementos e à aproximação do gosto francês, dispondo a dança de um maior protagonismo (*Id*: 173).

Em 1853 Francesco Jorch assinalou uma fase sem precedentes de programação moderna e inovadora. Ele próprio ex-bailarino, contratou bailarinos e cantores de renome internacional, como o coreógrafo Arthur Saint-Léon conquistando o público na estreia de *Saltarello ou o maníaco pela Dança*, de modelo romântico francês. De facto, o gosto voltara-se para a dança. Porém as décadas seguintes continuaram marcadas pelo maior número de reportório operático na programação do Teatro de São Carlos.

A fase pós-romântica pautou-se pela ansiedade de redescobrir a dança, em movimento de ruptura e na descoberta de novos vocabulários de influência modernista, preenchida pelo aparecimento dos *Ballets Russes* e, em Portugal, consubstanciada pela sua visita. Estreado e aplaudido em Paris, Lisboa recebe notícias através dos artistas que por lá se encontram, como Mário de Sá Carneiro (1890-1916).

Em Lisboa, a alta sociedade criou *ballets*. Entusiasmados com a nova expressão, Ruy Coelho compôs *A Princesa dos Sapatos de Ferro* em 1912 e Almada Negreiros *O Sonho das Rosas* em 1913.

A companhia de Serge Diaghilev, *Ballet Russes*, chegou a Lisboa em Dezembro de 1917 e apresentou oito espectáculos no Coliseu e dois no Teatro de São Carlos que, pontualmente, reabriu portas para este evento. De forçada quarentena, devido à agitação política, a companhia foi obrigada a permanecer em Portugal em condições lamentáveis,

durante mais treze meses, enquanto Diaghilev procurava em Espanha novos contratos.¹⁶ O público reage impressionado, mas a crítica conservadora é intolerante:

“O Sol da Noite é uma fantasia do manicómio, indiscutivelmente caricatural. (...) Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos, esta peça de baile interessa pelo imprevisto ineditismo dos seus processos, pelo contorcionismo alvar a que obriga os seus intérpretes e pela originalidade dos seus trajes. O cenário não vale nada.”¹⁷

Na sequência do *Manifesto Futurista*¹⁸ de Fillipo Marinetti, os “futuristas” portugueses recebem o estímulo desta influência ideológica, que introduz a concepção geométrica do movimento em consonância com o cenário, onde as personagens são integradas num espaço projectado para esse efeito. Almada impulsionou esta “mecanização” na qualidade de coreógrafo, poeta e pintor (altura em que cria a imagem do *Arlequim* e da *Columbina* muito presentes na sua obra). Como resultado, a apresentação do *Bailado do Encantamento* e *Princesa dos Sapatos de Ferro*, Almada e Cotinelli Telmo figuram como bailarinos, Raul Lino nos figurinos e José Pacheko nos cenários, numa manifestação aplaudida e agraciada pelo público, mas superficial e inconsequente na evolução da dança portuguesa. Almada vem mais tarde a contribuir para a dança na cenografia e figurinos, mas nunca evoca estes seis meses “coreográficos”.

Em Portugal, a dança entra nesta altura em fase de recessão. O Teatro de São Carlos encontrava-se sem qualquer actividade desde a Implantação da República devido ao clima de grande agitação que então se vivia.

¹⁶ Dançaram em Lisboa um vasto repertório como *Les Sylphides*, *Schéhèrazade*, *Carnaval*, *Príncipe Igor*, *Espectro da Rosa*, *Thamar*, *Les Papillons*, *Sadko*, *Cléopâtre*, *Narcisse*, *Le Festin*, *Soleil de Nuit*, *Les Femmes de Bonne Humeur*, *Las Meninas* e *Danse des Bouffons*. Faltaram obras importantes como *Pássaro de Fogo* e *Petrouchka* de Stravinsky ou *L'après Midi d'un Faune* e *Sacre du Printemps* de Nijinsky. (Sasportes, 1979)

¹⁷ Crítica de Rodrigues Alves em *A Luta* (Sasportes, 1979: 76).

¹⁸ Marinetti estimula novos caminhos sobre a movimentação dos bailarinos em palco e, elogiando as qualidades de bailarinos seus contemporâneos como Isadora Duncan, sublinha que a dança “deve ser geométrica, livre de imitações em que o corpo é múltiplo do motor”.

A partir desta síntese sobre a evolução da dança estruturada em diferentes áreas, é-nos possível distinguir, em cada uma delas, diversos elementos passíveis de serem *musealizados*. A dança palaciana legou os importantes Tratados de Dança portugueses e estrangeiros, os relatos e descrições das festas de Corte e a iconografia representativa dessas cerimónias. A dança popular enquadra-se nas tradições enraizadas por todo o país a partir de relatos e descrições, na formação de pontes para a actualidade e na compreensão das suas origens. A dança religiosa deixou elementos utilizados nas procissões: os arcos, os carros, através dos desenhos que projectam estas construções efémeras. A dança teatral, a mais rica de componentes, traduz-se em notas dos coreógrafos, figurinos, cenografia, guarda-roupa, registos visuais, cartazes e programas. Ou seja, nos objectos de memória do que a dança representou ao longo dos séculos em Portugal.

1.2 O papel da memória e o lugar da Dança no Património

“A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro.”

Jacques Le Goff

A memória entendida como elemento fundamental na formação da identidade cultural individual ou colectiva de uma sociedade tem sido objecto de estudo e discussão em diversas áreas científicas. De facto, a utilização deste conceito, a partir de representações culturais e costumes sociais, promoveu, entre diversos autores, o desenvolvimento teórico sobre os encontros e os cruzamentos da *memória individual* com a *memória colectiva*.

As reflexões de Maurice Halbwachs (1950) adicionam a noção de social e de colectivo aos estudos sociológicos¹⁹ que analisam a *memória individual*. Este carácter social era entendido como ponto de referência individual numa colectividade, que, mantendo a consciência colectiva, produz a identidade de um determinado grupo. Desta forma, a sua reflexão promoveu igualmente a relação entre os conceitos *memória* e *história*, contrapondo-

¹⁹ Ver Henri Bergson (1859-1941) em **Matière et Mémoire** dedicado à psicologia social. (1896).

os, sendo o primeiro, a apreensão selectiva de episódios num grupo através da memória do indivíduo e, o último é entendido como a construção *a posteriori* de um discurso sobre acontecimentos vividos por uma sociedade e reservados na sua memória, para sublinhar a importância da articulação dos dois conceitos na construção da *memória histórica*, sob pena da diluição de um conceito no outro.

Esta concepção de articulação entre a *memória* e *história* inspirou, mais tarde, Pierre Nora que introduz novamente o debate entre estas duas ideias através da problematização do conceito de *lugares de memória* (Nora, 1984: 24) Por um lado, como refere o autor, a *memória* é um processo vivo em permanente evolução e a *história* é o seu registo e sua problematização a partir do distanciamento, em vários momentos dentro da experiência colectiva. Por outro, sublinha que a *história* coloca muitas vezes no mesmo nível os símbolos e as realizações de uma tradição cultural e as formas de instrumentalização dessa própria tradição, com vista a uma valorização identitária, entendida como identidade nacional ou cultural. (*Id*, 1984)

A noção de *lugares de memória* expressa momentos (rituais) que definem um grupo, tornando-se essencial ao seu enraizamento. A ideia de ritual como categoria histórica torna pertinente a integração das manifestações rituais no conceito de memória como referência e identificação.

“Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d’un autre âge, des illusions d’éternité. (...) Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu’il n’y a pas de mémoire spontanée, qu’il faut créer des archives...” (Nora, 1984:24)

Desta forma e segundo Nora, esses *lugares* são também espaços onde a memória é ritualizada ou arquivada de modo a que a ruptura com o passado não seja definitiva e se mantenha a identidade viva.

Assinalamos ainda, pela relevância para o nosso estudo, o contributo de Paul Connerton (1993: 87), autor que, seguindo a discussão aberta por Halbwachs, trata a questão da memória como uma construção cultural, em vez de uma faculdade individual, sustentada e transmitida a partir de hábitos, como cerimónias comemorativas e práticas

corporais, em actividades interpretativas e reencenações do passado. Em *Como as Sociedades recordam*, Connerton (1993) distingue entre memória inscrita (a partir de documentos e monumentos) e incorporada (a partir de práticas corporais correntes na transmissão de rituais de uma comunidade).

O historiador Jacques Le Goff, integrado na corrente de historiografia que valoriza os fenómenos sociais, defende que a *memória colectiva* e a *história* – como sua forma científica – surgem associados em dois tipos de materiais: os *monumentos* e os *documentos* (1984: 95). A noção de *monumento* desenvolve-se ao longo dos tempos e é teorizada dentro do contexto da época e a visão da sociedade em que se insere. A concepção e crescente valorização de património histórico confere-lhe e exige estratégias de conservação e restauro, quando disposto num quadro histórico de referência e provido de significado, como herança do passado que mantém relações com o tempo, a *memória* e o *saber*.

Por sua vez, os *documentos*, neste caso os documentos escritos, desde a escola positivista que são considerados como prova histórica por si mesmo, ainda que esta resulte da escolha do historiador. Todavia, o seu conteúdo foi enriquecido e ampliado. Segundo os fundadores da revista “*Annales d’Histoire Économique et Sociale*” (1929), a noção de *documento* deve incluir não só os documentos escritos, mas também os signos e as imagens:

“A História faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. (...) Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a actividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.” (Febvre, 1953 cit. Le Goff, 1984: 98)

Como etapa inicial para a grande evolução que este conceito de *documento* sofreu nos anos 60, Charles Samaran evidencia que “há que tomar a palavra *documento* no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira” (Samaran, 1961 cit. Le Goff 1984:98).

A “revolução documental”, assim apelidada por Le Goff, é ao mesmo tempo qualitativa e quantitativa, acompanhada pela revolução tecnológica e o aparecimento do computador. O interesse pela *memória colectiva* abrange agora a história das massas e marca a introdução do interesse por todos os homens, ao contrário da metodologia anterior que se focava nos grandes homens e grandes acontecimentos. Assim, o valor documental altera-se, e como história quantitativa, o documento passa a ser analisado em relação contígua com a série a que pertence. Ou seja, o documento deixa de ser valorizado por si mesmo, mas sobretudo na sua relação com os que o precedem e os que se lhe seguem. Neste sentido, o documento adquire um valor relativo, devendo ser analisado sempre em conjunto. (Le Goff, 1984)

Le Goff adverte que “recolhido pela memória colectiva e transformado em documento pela história tradicional, ou transformado em *dado* nos novos sistemas de montagem da história serial, o documento deve ser submetido a uma crítica mais radical” (*Id*: 100).

Esta breve introdução à evolução do conceito de *documento* leva-nos a uma questão essencial para o nosso trabalho destacada particularmente por Le Goff: a crítica ao documento. Aquele investigador francês chama a atenção para o facto de, embora hoje consensualmente considerada utópica a ideia transmitida pelo positivismo, segundo a qual o documento deve ser considerado fidedigno desde que autêntico, ela ainda integrar a actual metodologia de investigação historiográfica. Haverá que ter presente que os documentos são parte integrante de uma sociedade que pretende legar ao futuro a sua memória colectiva, segundo os seus critérios e as forças influentes de cada época. A análise, crítica e científica a uma base documental, é que permite a recuperação dessa memória, tendo o historiador presente a diversidade de elementos científicos que determinam o seu valor.

Já Michel Foucault, destaca o papel da ordenação da memória artística, afirmando que a história tradicional memoriza os *monumentos* e tende a transformá-los em *documentos*, que por si só podem não nos transmitir a sua realidade (Foucault, 1995). Por outro lado, é a metodologia actual que opera no caminho oposto e transforma os *documentos* em *monumentos*, de onde se “...despliega una massa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos” (*Id*, 1995: 11). Esta noção é desenvolvida pelo autor a partir do seu método arqueológico, agora aplicado à história, pela

semelhante necessidade de descrição intrínseca do *monumento* para se tornar válido, e pela recolha de pequenos elementos que possam parecer insignificantes.

A propósito deste conceito de ordenação da memória artística, a procura de uma classificação válida e universal chega-nos do enciclopedismo e do positivismo, com a possibilidade de controlar a informação precedente das obras de arte, sobretudo as que vieram a pertencer a museus (Marín Torres, 2004: 277). Considerados por esta autora, visionários das tecnologias de armazenamento e difusão da informação, são estes homens que elaboram conceitos como “museu de museus” ou “atlas de memória” e reflectem uma utopia optimista na gestão das colecções de arte e no controle da memória artística²⁰ universal. A ideia de uma *Biblioteca Universal* onde se deposita todo o conhecimento artístico, metaforizado numa torre de *Babel da Arte* de crescimento ilimitado (J. W. Goethe em 1799), volta a ganhar novo alento no século XX com o avanço das tecnologias de comunicação e difusão da *internet*. (Marín Torres, 2004)

Aby Warburg²¹ havia já desenvolvido um trabalho visionário sobre a possível ordenação da memória artística através da criação da sua biblioteca²², cuja ordenação mudava conforme a linha de pensamento de cada momento. Fritz Saxl, seu colaborador, refere que qualquer ideia nova sobre inter-relação de factos era o suficiente para Warburg reagrupar os livros correspondentes. Em 1927, Warburg propõe um projecto de enorme ambição na ordenação da memória através da imagem – segundo o seu biógrafo E. H. Gombrich (1992: 300) – o *Atlas Mnemosyne*, interrompido pela morte do historiador. Tratava-se de um conjunto de imagens ordenadas por tema, segundo relações visuais, a partir diversas fontes (“imagens de imagens”) como livros, postais, gravuras, e outros, de grande amplitude temporal, onde Warburg procura demonstrar a permanência de certos valores expressivos ao longo do tempo, em linhas de transmissão de características visuais, resultando na sua proposta de ordenar a memória com carácter ilimitado. De facto, este historiador pode ser considerado o visionário do que mais tarde se concretizaria através das

²⁰ A “memória artística” é formada pelas obras de arte e toda a informação e documentação que as acompanham. Esta consciência, o seu estudo, controle e necessária difusão aparece, ao longo dos séculos XVIII e XIX, com o nascimento da História da Arte e o impulso da criação de museus públicos, na gestão dos “tesouros artísticos” nacionalizados (Marín Torres, 2004)

²¹ Historiador da Arte alemão. Precursor da corrente historiográfica centrada na Iconologia (como desenvolveremos no capítulo dedicado à Iconografia da Dança).

²² Convertida em instituição pública em 1926 e levada para Londres em 1933, é mais tarde integrada na Universidade de Londres. Descrita por Fritz Saxl em **A História da biblioteca de Warburg** (Gombrich, 1992).

novas tecnologias, em múltiplas bases de dados que se interligam e partilham a informação entre si a partir de redes de comunicação infindáveis.

Seguindo uma linha metodológica que privilegia o desenvolvimento da capacidade de construção de redes, o “museu imaginário” de André Malraux representa a sua noção de ordenação da memória a partir da justaposição de fotografias de obras de arte (Malraux, 2000). Concebe um lugar mental, imaginário, capaz de criar uma rede de linguagens, num acto individual de utilização do próprio discurso e de evidenciar as potencialidades das obras ao gosto individual. De propósito universal, em que reúne obras dos mais diversos museus e sítios, Malraux antevê desta forma o museu virtual e informatizado ao desfazer o conteúdo do museu, representado como um livro, e ao desmaterializar os objectos trocados pelas suas representações a duas dimensões.

Foucault, Warburg ou Malraux são alguns dos autores que procuram “ordenar” o universo artístico, com infinitas combinações acessíveis com o objectivo de proporcionar um conhecimento global da arte. Só na década de 90 do século XX, com o desenvolvimento e disseminação da tecnologia da era digital, foi possível a criação de um arquivo com acesso a todo o conteúdo do legado artístico, seja a obra artística em si, seja a sua documentação adjacente, valorizando a importância desta na sua crítica, num conceito integral do conhecimento da Arte e da “memória artística” colectiva. (Marín Torres, 2004)

Assim, e voltando ao nosso tema, sendo os *documentos* e os *monumentos* parte da memória colectiva, também a produção artística, depois de institucionalizada, vai integrar este processo e, justamente, dilatar e dinamizar a ideia de legado cultural. Neste sentido, a produção artística – na sua componente documental – deverá, em nosso entender, ter o mesmo tratamento crítico como *dado* sujeito a reflexão histórica.

No entanto, não podemos ignorar que aquele legado está igualmente sujeito a valores e critérios de escolha por parte dos investigadores que acabam por decidir o que deverá ou não adquirir o estatuto de património histórico. Assim, e desenvolvidas essas escolhas, as colecções que advêm da produção artística reflectem igualmente a análise crítica de que são objecto em determinado momento e por determinados grupos²³.

²³ Achamos não ser pertinente neste trabalho desenvolver os critérios e valores nacionais, epistemológicos, técnicos ou estéticos, que condicionaram ao longo dos tempos a noção de Património Histórico e o seu alargamento, revelados em decretos de defesa da sua integridade. Procuramos apenas alertar para a importância de acervos e colecções para a história da cultura.

Quando definido o estatuto de valor histórico de um *documento/monumento* este é institucionalizado de forma a ser garantida a sua posteridade. Os museus, os arquivos e as bibliotecas têm a função de o preservar, investigar, divulgar e de o dispor à fruição do público. Naturalmente, a constituição do património cultural envolve a criação de diferentes grupos simbólicos, enquanto referência ao seu conteúdo. Sob valores culturais diversos, esta multiculturalidade requer a sua incorporação entre as diferentes disciplinas com base em critérios bem definidos e adoptados pela comunidade científica, de modo a que haja coerência e bases de funcionamento em cada área, acervo ou colecção.

A especificidade destas colecções, cujo universo é constituído essencialmente por documentação de registo de uma produção artística em diferentes formas de expressão, determina um acervo de características diferentes. Constituído por documentos que resultam de formas artísticas efémeras e momentâneas, terão de ser encarados como *discursos*. Uma obra de manifestação fugaz, sem características de resistência ao tempo, sem suporte material capaz de a eternizar, só poderá ser experienciada de modo alargado e fundamentado através do recurso à mediação das narrativas visuais dessas manifestações, sustentada por todo o tipo de registos que rodearam e influenciaram a sua concretização.

De facto, a arte do espectáculo (que aqui consideramos o bailado, o teatro, a ópera) é irreconstituível. Mas é precisamente nesta ideia que reside o maior desafio para o coleccionador; muitas vezes ela determina o tipo de colecção e, mesmo, as diferentes opções em relação aos elementos que a constituem.

Sabemos que a documentação que se relaciona com uma obra artística é indispensável à compreensão dessa obra, na sua relação com outras, na sua contextualização em termos ideológicos e sociais. É com base nesta fundamentação que defendemos a importância dos documentos para o estudo da história das artes do espectáculo e propomos a catalogação e estudo do conteúdo da colecção aqui divulgada.

A investigação histórica, como já foi referida, parte da análise das fontes. Fontes primárias ou secundárias, que se distinguem pela análise directa ou indirecta dos factos, são articuladas de modo a alicerçarem-se em conclusões coerentes. No caso específico da História da Dança, mesmo as fontes primárias são fontes indirectas, na medida em que resultam de observação e aplicação de registos exteriores à acção, com todos os factores que possam influenciar essa recolha, como veremos adiante desenvolvido neste capítulo.

“The exclusive use of primary sources is the mark of the experienced dance researcher who refers to good secondary sources to provide background, points of entry for further study, bases of comparison, and so on.” (Adshead-Lansdale e June Layson, 1994)

Como refere June Layson, a primazia na investigação da dança é dada às fontes directas, apontando as indirectas como contextualização, como criação de fundamento e análise de comparação. Desta forma, é conveniente a organização dos elementos em grupos conforme o tema, o seu contexto ou a sua datação.

Existem diferentes propostas para a classificação destas fontes, que achamos serem pertinentes para o nosso trabalho. Yves Guilcher (1982) propõe quatro tipos de documentos:

- 1) Documentos iconográficos – gravuras, pinturas, etc;
- 2) Documentos literários – epístolas, relatórios, literatura de viagens;
- 3) Documentos musicais – notações musicais e escrita de música;
- 4) Documentos “orquesográficos²⁴” – manuais e tratados de dança com a “escrita” do movimento.

Considerando a especificidade do nosso estudo e as fontes em que se baseia, concentramos a nossa análise nos números 1, 2 e 4, admitindo que este trabalho deverá ter continuidade aprofundada na análise de todos os tipos de documentos que possam ampliar o seu resultado.

O propósito de coleccionar o que à partida poderia não parecer coleccionável, dado o seu carácter efémero, justifica-se pela necessidade de captar e transmitir ao futuro um momento do quotidiano social, da vida cultural, de uma obra artística. Com todo o rigor, a constante acumulação deste tipo de documentação, que aumenta em cada espectáculo, deve ser considerada pela sua repercussão na história da cultura, impondo-se uma minuciosa e fundamentada avaliação.

²⁴ Termo utilizado para definição da escrita da dança a partir do tratado de Thoinot Arbeau (1519-1595) “Orchesographie”. O seu estudo é dedicado à dança social francesa no Renascimento sobre comportamentos sociais e a relação entre os dançarinos e os músicos. É uma significativa inovação na anotação da dança, com descrições de passos junto de apontamentos musicais.

Não podemos esquecer que as artes cénicas são também importantes canais de comunicação com o público na divulgação de ideais, sejam eles religiosos, ideológicos, políticos ou sociais. A sua estreita e directa relação com o público permite a transmissão imediata de conceitos e valores que se enquadram num determinado quotidiano através da sua idoneidade de transmissão viva da expressão e da sensibilização a quem assiste. Esta força de propagação gerou muitas vezes a censura e as perseguições aos intervenientes do espectáculo como reacção contra a liberdade de expressão. O que aqui demonstramos é a capacidade de relato de valores morais e sociais de um determinado meio que as artes do espectáculo podem conter, como fonte de informação histórica, social e antropológica. Além dos valores estéticos naturalmente inerentes, a transmissão, por vezes de forma inconsciente, de valores morais varia de época para época ou de cultura para cultura, com repercussões na própria encenação. Assim, tanto as questões ligadas à aceitação ou não das instituições, como seja o caso da censura, também as reacções do público de aceitação ou rejeição, constituem informação a analisar criticamente, podendo contribuir para o conhecimento do contexto histórico e social em que a obra é apresentada.

Este tipo de legado justifica-se sobretudo pela volatilidade das artes cénicas, como fruto de uma época e da sociedade em que se insere, com todas as conjunturas que habitualmente influenciam a criação artística e pelo conhecimento da maneira como foram produzidas, apresentadas, testemunhadas e entendidas ao longo da História.

As artes do espectáculo marcam uma diferença no legado artístico, na medida que um único acto pode albergar as diferentes linguagens artísticas: a música, as artes plásticas, a coreografia, a literatura e a arquitectura. Distingue igualmente diversas técnicas: técnicas de formação (vocais, interpretação, coreográficas, circenses, etc) e técnicas de concepção (som, iluminação, cenografia, figurinos, etc). Assim, observamos a existência de duas categorias de património: material e imaterial. Sendo o material tudo o que compõe a construção do espectáculo de natureza muito diversa, desde o texto/guião ou a coreografia até aos adereços em palco, e o imaterial como a encenação ou a representação.

Sabemos que a documentação reunida não reconstrói por si só o momento artístico a que se dedica. Nem é esse o seu propósito principal. Como *discursos acerca de...* que são, realizados por artistas, técnicos, críticos, pesquisadores ou curiosos, não são registos imparciais e meramente descritivos, mas o seu tratamento deverá ter em conta diversos pontos que não devem ser descurados, como desenvolveremos no capítulo sobre a introdução da metodologia de investigação para a iconografia. Afinal e de alguma forma,

reflectem sempre o olhar de terceiros e a sua interpretação pessoal. Seja durante a criação de um figurino, em que o artista que o desenha se insere num determinado padrão artístico e estético, seja a interpretação de um pintor que observa uma cena de teatro ou musical e o recria nas dimensões do suporte ao gosto próprio ou numa atitude estética nada indiferente ao estilo ou corrente em que se insere, ou ainda um cenógrafo que cria o cenário a partir da sua imaginação. A obra artística/documento deve ser assumido como produção artística mas também como percepção estética da época em que é realizado/criticado.

Por outro lado, o olhar do investigador, também ele é motivado e integrado em condições específicas da metodologia que utiliza e da “sua” corrente. No presente, e como afirma Meneses (1992), é um processo que implica “re-significações”. Isto é, perante as constantes alterações que caracterizam a produção artística, é no presente que a memória ganha novos significados e incentivos. Às significações que estiveram na sua origem e acompanharam a sua evolução são acrescentados novos valores e simbolismos, ou seja, ela é “reciclada” conforme convém quer à sociedade, quer à política cultural, quer ao investigador. É no presente que encontramos a motivação e as condições para deliberarmos a pertinência de um documento histórico. (Menezes: 1992)

1.3 Iconografia da Dança

O estudo da iconografia da dança constitui uma valiosa fonte de informação para a investigação histórica cultural, do quotidiano e dos costumes. O tema da dança foi fonte de inspiração para diversos artistas plásticos, figurando ao longo dos séculos nos mais variados estilos de representação.

Ao longo da nossa pesquisa, deparámo-nos com a pouca informação sistematizada sobre a iconografia desta temática em Portugal.

A História das Artes do espectáculo confronta-se com a questão da sua metodologia que, quando é somente baseada na análise iconográfica de documentos visuais, pode ser considerada insuficiente, devido à fragilidade das fontes, como já referimos no capítulo anterior. Referimos que a imagem tem um papel importante como

fonte documental, não obstante o seu carácter volátil que a seguir examinaremos, mas não deve dispensar a análise histórica, artística e cultural.

Partindo da metodologia utilizada na História da Arte, importa lembrar que o valor de uma imagem como fonte de informação é, muitas vezes, limitado, necessitando de uma fundamentada consolidação com recurso a outras fontes. Assim, o seu estudo exige que, para lá da análise de conteúdo, se invista no esforço de recuperação de elementos como a autoria, a data, o local de execução e, se for o caso, os artistas/bailarinos representados.

A iconografia das artes cénicas é hoje considerada pelos investigadores um tema crescente no estudo académico que, nas devidas circunstâncias, pode e deve ser ponderada com uma disciplina coerente (Katritzky, 1999: 68). Tradicionalmente, o estudo das artes de espectáculo era posicionado na perspectiva literária. Actualmente, é cada vez mais utilizada a base visual como fonte de informação, e o seu estudo sistemático ganha contornos de maior credibilidade, dentro de uma metodologia consequente, agora a ser desenvolvida e respeitada.

Entre as artes do espectáculo, tem a música e o teatro maior atenção dos investigadores desde o século XIX, dado ao maior número de fontes acessíveis: notas manuscritas, notas musicais impressas, a literatura dramática, os trajes, as estruturas teatrais, a crítica a partir dos periódicos, entre outras. Por outro lado, a historiografia da dança foi encarada enquanto ramificação do teatro, da música ou, dentro da esfera académica, na educação física, e ganha nas últimas décadas do século XX um lugar reconhecido na investigação. Tilman Seebass (1991) tenta caracterizar a iconografia específica da dança dos últimos 50 anos, mas depara-se com a falta de reflexão e estudos realizados, quando comparado com a informação disponível que encontra no campo da música.

Não obstante, ainda no século XIX, na época em que a cultura ocidental recebeu estímulo de outras culturas, com destaque para as culturas orientais, o exotismo que influencia as artes plásticas, também atinge a criatividade performativa (nomeadamente o estilo de bailarinas como Isadora Duncan ou Ruth St. Dennis). A par do interesse pela arqueologia e a descoberta de uma ancestralidade que recolocava o Homem na natureza, aparecem algumas publicações relacionadas com a iconografia da dança e a expressão corporal. Uma das primeiras dedicou o seu tema à representação da dança na arte grega²⁵ e

²⁵ Cfr. HINCKS, Marcelle Azra, “Representations of Dancing on Early Greek vases”. In *Revue Archéologique* ser. 4, v. 14, 1909, pp. 351-369. :

em 1912, foi publicado em Dresden, na Alemanha, um importante catálogo com 192 entradas de documentação visual de obras relacionadas com a dança e bailarinas. Os restantes, e poucos estudos realizados, são marcados pelo extremismo. Na tentativa de compreender o significado das imagens, o processo tende a seguir caminhos díspares: ou eleva o sentido metafórico da origem da dança, minimizando-a ao estigma de divina ou maléfica, consoante a sua graciosidade.

Contudo, existem referências a diversas exposições realizadas ao longo do século XX, que apresentam a dança como tema nas artes plásticas. Estas exposições apresentavam quadros, desenhos, gravuras, fotografias e peças escultóricas. Actualmente, são diversos os museus e as exposições que são exclusivamente dedicadas a esta arte do espectáculo, cujos contornos mais específicos iremos desenvolver num capítulo posterior.²⁶

A interpretação de materiais visuais ao serviço da História da Arte vem de longe, mas é Aby Warburg que traz uma nova visão e uma intensa abordagem comparativa ao estudo que realiza sobre os eventos teatrais. Com base na metodologia da sua própria disciplina, a História da Arte, Warburg introduz uma ampla compreensão das técnicas padrão utilizadas e um novo conceito – a análise da documentação visual das artes do espectáculo como fonte de informação.

É no seu primeiro texto publicado, “Sandro Botticelli’s Birth of Venus and Spring: An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance” (1893) que Warburg equaciona a importância do movimento das figuras mitológicas e o modo como os artistas do Renascimento o representam, a partir da análise iconográfica. A inspiração utilizada não foi, segundo o autor, o corpo bem equilibrado que serviu de modelo, mas sim forças exteriores inerentes ao movimento, que conduzem a este efeito. Reconhece nestas formas a tensão, pouco harmoniosa, destabilizadora da divina serenidade.

Oposto à visão tradicional de Winckelmann, Warburg inverte a inspiração compositiva tradicional nos clássicos e defende que no Renascimento os artistas não se inspiram na associação entre a matéria e a imobilidade, mas pelo contrário, privilegiam a tensão reconhecida e questionam a sua aparência ideal. “He replaced the model of sculpture with that of dance, accentuating the dramatic, temporal aspect of the works” (Michaud, 2007: 28).

²⁶ Cfr. Capítulo 3.1, p. 66.

Em “Sandro Botticelli’s Birth of Venus and Spring...” Warburg sustenta que na actualização renascentista dos modelos clássicos é fomentado o novo cariz identitário que se baseia numa nova interpretação do corpo vivo e da sua imagem. É com base neste conceito que o autor propõe uma inovadora e estreita relação entre a arte visual e a arte do espectáculo e, ao longo de diversos estudos, como a dimensão cénica que atribui aos quadros de Botticelli, desenvolve a teoria de que a iconografia deveria ter em conta o processo de transformação do corpo vivo em imagem e não se limitar à análise dos elementos visuais.

A metodologia que Warburg desenvolve em 1902, tem origem num estudo que realizou em 1895 aos *Intermezzi*²⁷ realizados por ocasião do casamento do arquiduque Fernando I e Christina de Lorraine em 1589. Warburg aplica a sua metodologia de aproximação ao comparar a maioria das fontes relacionadas com as festividades²⁸. É interessante verificar que Katritzky (1999) no seu importante estudo “Performing Arts Iconography: Traditions, Techniques and Trends” sublinha a relevância desta metodologia citando o autor alemão:

“At first glance, [festival] accounts now strike us as dry or curious reports, and there exists only one way to transform them into genuinely vital evocations of the past. That is by attempting to examine them in conjunction with contemporary works of art which depict such festivals.”
(Katritzky, 1999:70)

No mesmo ano, Warburg realiza uma viagem de exploração etnográfica à Amazónia e Novo México, onde estuda as danças rituais índias. Nesta observação, aprecia a progressão entre o objecto real e a sua representação e cria o paralelo com o estudo que acabara de realizar nos arquivos florentinos. Aqui, enquanto atento às *performances* rituais,

²⁷ “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de’ Cavalieri” Warburg publicou inicialmente em alemão, do qual foi traduzido para italiano.

²⁸ No seu estudo sobre as festas de Florença, Warburg valoriza toda a documentação existente na Biblioteca Nacional de Florença: notas e livros do director da companhia de bailarinos e cantores, onde estão descritos detalhadamente os acessórios, costumes e decorações, tal como desenhos preparados sobre os cenários e figurinos. Estes documentos tornam possível o conhecimento da origem dos *intermezzi*, e do seu papel na recuperação do mundo mítico da Antiguidade, segundo a imaginação dos poetas e dos artistas contemporâneos.

contacta com as personagens que actuam como intermediários entre o Homem e as forças da Natureza, e aprofunda a sua teoria de que a representação visual desta prática diminui a dificuldade da sua compreensão. (Michaud, 2007)

Com a devida distância entre os exemplos, é evidente a preocupação com uma metodologia que não restrinja o conhecimento à observação da imagem mas alargue o seu entendimento à necessidade de levantamento e análise comparativa da documentação que lhe pode estar associada: tanto a que regista as suas origens como a que assinala as suas repercussões na História da Cultura.

Outro pioneiro no estudo da iconografia teatral é Max Hermann, que leva o tema ao nível universitário. Não conhece o trabalho de Warburg no seu “Research on the History of German Theatre in the Middle Ages and the Renaissance” de 1914, sendo esta a primeira monografia de aplicação do método da História da Arte à arte do espectáculo. Durante os anos 30, o seu trabalho é interdito e desacreditado e a sua morte trágica num campo de concentração em 1942, marca um profundo atraso no aprofundamento da disciplina a nível académico.²⁹ (Katritzky, 1999)

O nosso interesse pelos autores mencionados e alguns dos seus estudos centra-se especialmente nas metodologias que propõem e no facto de possuírem como componente transversal a relação entre *conhecimento* e *memória*.

²⁹ Durante aquele período surgem, ainda, outros estudos os quais, embora não sejam referenciados neste trabalho, por não se enquadrarem no seu tema específico, consultámos e registamos com todo o interesse para futuras investigações sobre o desenvolvimento desta disciplina como: Agne Beijer and Pierre-Louis Duchartre, *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes [...]* Paris, 1928; John Huber McDowell, “An iconographical study of the early *commedia dell’arte* 1560-1650”, Yale Univ., 1937; “French sixteenth century genre paintings” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8, 1945, p.191-195; Charles Sterling, “Early paintings of the *commedia dell’arte* in France”, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Arts* n.2, 1943, p.11-32. (Katritzky, 1999)

A imagem-documento integra diversas áreas de investigação e articula diferentes tipologias das artes plásticas e decorativas.

No sector das artes plásticas está patente, explícita ou implicitamente, em pinturas, desenhos, estudos, estampas impressas, assim como na área das artes decorativas é visível numa grande diversidade de objectos e materiais: mobiliário, têxteis, cerâmicas e vidro pintado, joalharia, e outros. De facto, o âmbito da investigação iconográfica nas artes tem vindo a complexificar-se quer pela diversidade de objectos e suportes passíveis de constituírem corpo de análise, quer pela necessidade que, cada vez mais, se vem impondo de cruzar áreas disciplinares distintas (antropologia, sociologia, história).

Desta forma, também a iconografia da dança se manifesta em qualquer elemento/suporte que contenha uma imagem legível de cariz identitário, e que possa ser utilizado como documento de registo, no âmbito dos valores essenciais que iremos desenvolver em seguida.

Assim, na aplicação da metodologia de análise e aproximação a uma datação de uma imagem através da prática de comparação, e tendo em vista a credibilização do estudo, será aconselhável o conhecimento da origem dos documentos.

Na selecção de uma gravura, por exemplo, sabemos que este tipo de fonte esteve sujeita a diversas vicissitudes. Sabemos que por toda a Europa a difusão da iconografia foi sistemática, e a sua reprodução e (ou) adaptação nas imagens na era pré-fotográfica resultaram em duplicações irreflectidas, distribuídas por diversos contextos temáticos e sem coerência simbólica. A manipulação de cópias que poderá ter ocorrido sobre uma mesma imagem, despromove a veracidade que o artista original pretendeu figurar.

Consequentemente, a evolução de certos símbolos iconográficos, que tendem a ser estereotipados consoante as culturas em que se integram, exige uma metodologia de comparação estilística e composicional de imagens relacionadas para melhor entendimento do seu significado, quer nos reportemos à área das artes do espectáculo ou à das artes plásticas.

Não obstante, um estudo comparativo das imagens como heranças visuais, permite estabelecer parâmetros de análise. Tendo em conta diferentes origens, é possível classificá-las em três categorias:

- 1) A realidade observada de desempenhos reais e testemunhados;
- 2) A cópia de iconografia precedente;
- 3) A inspiração do artista;

Observemos duas imagens idênticas:

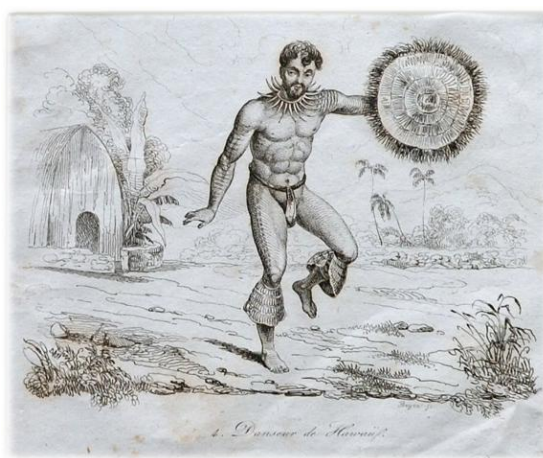
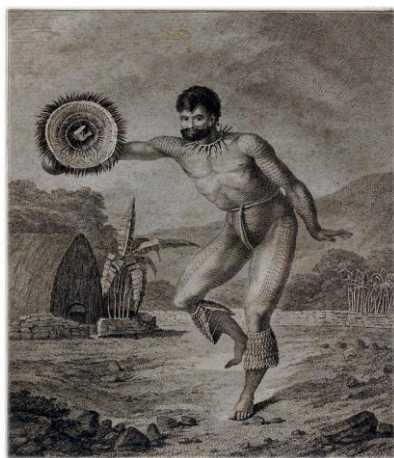


Ilustração 1 – Dançarino do Hawai (Bernart, séc. XVIII) – Colecção VT n.º inv. G1/180.

Ilustração 2 – “Danseur du Hawai” (Beyer, séc. XVIII) – Colecção VT n.º inv. G1/137.

De autores diferentes, datadas da mesma época, são duas gravuras claramente idênticas nas suas diversas leituras: as características fisionómicas, o traje do dançarino, a posição dos braços e das pernas, a paisagem onde está inserido. Aplicando a proposta metodológica de Katritzky (1999), questionamos:

- 1) A imagem 1 deriva da imagem 2? Ou vice-versa?
- 2) Foi deliberadamente copiada ou serviu como fonte de inspiração?
- 3) No caso de se concluir ser uma cópia, foi realizada a partir exactamente desta imagem ou de trabalhos intermediários?
- 4) Ambas reflectem e de que forma, uma actuação contemporânea à sua criação?

- 5) Ou será que estamos perante uma fusão de elementos compositivos de outras fontes?

Outra noção a ter em conta é a especulação do mercado, principalmente a partir do início do século XVIII, que estimula a cópia de gravuras com o intuito comercial. A manipulação na sua qualidade, e referindo-nos especificamente ao tema que nos interessa, pode conduzir à adulteração da representação da dança e, assim, deturpar o seu valor iconográfico na investigação. Contudo, tais gravuras a que se atribui um valor meramente “decorativo” reflectem o gosto da época e o entendimento da dança enquanto acto social, fornecendo também, e inegavelmente, informação à História das Mentalidades.

Estas reflexões pretendem realçar o valor da imagem como testemunho sem, contudo, perder de vista a sua condição de fragilidade quando estudada isoladamente. A noção deste equilíbrio permite a aplicação metodológica do estudo comparado à iconografia da dança, tendo em conta as complexidades que a interpretação deste material pode levantar.

Porém, podemos frisar a existência de fontes fidedignas e capazes de ilustrar e documentar espectáculos e (ou) artistas identificáveis. Algumas demonstram de uma forma geral as práticas de palco de uma determinada época, ou as referências populares que estiveram na origem da dança. Outras, ainda que assumidamente cópias de modelos iconográficos, são analisadas paralelamente a imagens de significado semelhante ou ligadas por características identificativas, permitindo chegar a conclusões.

A nossa investigação assenta numa metodologia que privilegia a interdisciplinaridade. Além da metodologia de trabalho utilizada pela História da Arte, é também importante recorrer à literatura e crítica literária, à História do Teatro, à Musicologia, ao contexto histórico, antropológico e etnológico. A Antropologia e os estudos folclóricos são, por exemplo, uma ampla fonte de informação, na medida em que se centram na investigação visual dos sistemas de comunicação das sociedades humanas.³⁰ Tal como a Etnologia, são disciplinas que desenvolvem estudos que complementam a História da Dança. Ambas pensam as sociedades humanas e o seu conceito mais vasto de

³⁰ Cfr. BALME, Christopher, “Cultural anthropology and theatre historiography: notes on a methodological rapprochement”. In *Theatre survey*, 1994, p. 33-52.

cultura, sendo a dança uma das actividades humanas cujas representações são particularmente evocadas como reflexo das bases culturais de uma sociedade.

Ao contrário da História da Arte, a metodologia da História das Artes do Espectáculo não utiliza as fontes como objecto de estudo primário, mas como fontes secundárias para determinada conclusão, ou seja, como evidências que podem apontar ao objecto de estudo. Na análise da ilustração de um livro por exemplo, aquela deve ser contextualizada com a apresentação do livro a que pertence, ou a imagem de um evento social deve ser acompanhada de um fundamento histórico e social da época que evoca.

De forma a sistematizar as nossas reflexões, propomos uma classificação da documentação iconográfica a utilizar:

- 1) Documentos visuais criados directamente na preparação de determinado evento: figurinos de guarda-roupa, desenhos de cenários, anotações do coreógrafo/encenador, cartazes.
- 2) Documentos visuais decorrentes (ou posteriores) de um espectáculo identificável: fotografias de cena, filmes.
- 3) Documentos visuais que não estão relacionados directamente com um evento: fotografias de artistas em contexto exterior ao da cena, ilustrações de livros temáticos, publicações periódicas com interesse para a investigação.

Uma investigação iconográfica individual pode estabelecer diversos critérios de actuação. A. William Smith (1999: 113) propõe alguns passos que achamos essenciais na utilização futura deste trabalho teórico aqui apresentado:

- 1) Procurar locais e fontes que contenham a informação, como outras colecções ricas em documentação relacionadas com as artes do espectáculo, bibliotecas e arquivos desta área de estudo, antigas e actuais companhias profissionais.
- 2) Pesquisar as imagens e na medida do possível obter as melhores reproduções. Esta fase pode ainda ser sub-dividida consoante a escolha do material a pesquisar: originais ou reproduções impressas (em livros, fotocópias, slides.)
- 3) Realizar uma análise estilística conforme a metodologia da História da Arte e classificá-las segundo a informação obtida: autor, escola artística, proveniência, data de realização e técnica utilizada. Particularmente para as imagens com maior antiguidade, a sua associação a autores ou escolas permite colocá-las, de

acordo com a sua evidência, num determinado contexto, época e local de produção.

- 4) Criar uma base de dados com a maior informação possível e agrupá-las de acordo com as suas características estilísticas ou formais similares.
- 5) Interpretação do seu conteúdo e do seu significado.
- 6) Estabelecer interdisciplinaridade com outras áreas contextuais.

Após o trabalho de recolha, são seleccionados os parâmetros de análise que vão depender do tema a abordar. Um dos parâmetros que reflecte a aproximação é o tempo, como baliza de um determinado período a estudar ou como um factor a considerar na análise iconográfica.

Frequentemente, alguns estudos aparecem directamente centrados num determinado período, cuja baliza vai estabelecer a base de investigação. Se pretendermos investigar a influência italiana setecentista na representação performativa em Lisboa, balizamos o nosso estudo entre 1720 e 1800. De igual forma, se o tema incide sobre um coreógrafo ou uma companhia, obviamente a investigação decorre na evolução da sua carreira. Consideramos que, perante o tema escolhido, o factor *tempo* é indispensável para o estabelecimento de critérios e contextos em que nos devemos centrar. Por outro lado, se o tema for recorrente durante um longo período, o factor *tempo* é utilizado como uma variável, como marco de evolução ou regressão. Nestes casos, o tema funciona de forma constante e é este factor que pode justificar as diferenças ou semelhanças entre as várias fontes visuais.

Imaginemos o estudo da *contradança* na sua perspectiva evolutiva ao longo dos séculos desde a sua origem, com as transformações legadas pelo gosto de cada época. Tendo em conta características próprias de base, a *contradança* pode ganhar e (ou) perder marcas da conjuntura social e cultural do período em que é dinamizada. Desta forma, o *tempo* ajuda a delimitar os períodos em que é protagonizada e a estabelecer símbolos que são reconhecidos de imediato como sinais de determinada época.

Um dos campos importantes da História da Dança é a análise detalhada de sinais que integram a linguagem corporal, ou seja a expressão corporal, o gesto, a posição do bailarino, o trajecto que percorre, a coreografia e as normas que regulam os códigos gestuais em sociedade. O conhecimento destes códigos e a sua transposição para a prática

da expressão corporal é inseparável do valor atribuído às manifestações que a integram para o entendimento da estética (estilo) representada e do movimento como atitude.

É importante lembrar que, no estudo da iconografia da dança, os investigadores relegam para segundo plano as atribuições da imagem a determinado artista, ou o seu valor artístico enquanto «obra artística». Em primeiro lugar, o que importa é a capacidade de recolher a melhor informação através da observação dessa narrativa.

Deste modo, a importância destinada a pormenores como *um gesto* pode ser de maior relevância, por exemplo. Em termos de qualidade descritiva, é possível identificar uma época ou origem através da análise da forma como um par de bailarinos coloca as suas mãos.

Se um investigador observa várias imagens, identificadas como representações da Corte francesa do final do século XVIII, e determina que “a maioria das fontes visuais do *menuet* nesta Corte é sempre figurada por dois pares”, pode concluir, erradamente, que seria esta a preferência desta Corte. Esta conclusão revela-se questionável na sua metodologia de simples análise visual, quando não confrontada com descrições e relatos do ambiente e da vida social nessa Corte, apresentando, assim, argumentos dúbios e de fraco fundamento.

Katritzky(1999) sublinha ainda, que na observação iconográfica se deve ter em conta condicionantes que possam ter determinado a escolha do artista no acto de criação:

- 1) A existência de convenções na época em que é criada a imagem (podendo esta ser executada em período diferente do que a realidade que pretende retratar).
- 2) A concessão feita ao gosto de quem encomenda.
- 3) A audiência a que se destina.
- 4) A provável existência de modelos.
- 5) A biografia do artista (acrescentamos nós).

Como investigador, o nosso intuito na pesquisa será a procura da fidelidade à descrição “real” do momento observado pelo artista que o reproduziu. As tecnologias actuais facilitam a pesquisa, através dos meios disponíveis como a fotografia ou o filme, porém, na investigação da dança anterior à era fotográfica, a pesquisa, além da sua limitação às fontes disponíveis (gravura, pintura, escultura), pode estar condicionada por circunstâncias como as opções estéticas e criativas de um autor. Como exemplo, estamos a

observar uma gravura do século XIX sobre a dança do fandango, e colocamos as seguintes hipóteses:



Ilustração 3 – La Danse du Fandango (E. Bovinet, séc. XIX) Coleção VT

- 1) E. Bovinet assistiu a um par a dançar o Fandango, em contexto social, e reproduzi-o o mais fiel que a sua memória pôde preservar. De maneira objectiva, observamos a imagem como o real e singular momento desta actuação. Esta hipótese é deveras improvável. Influenciado pela era fotográfica, o investigador não pode descurar a dificuldade que se coloca a um artista que pretende captar um momento particular, que na dança se pode traduzir num milésimo de um segundo, para retratá-lo com a fidelidade que desejaríamos.
- 2) E. Bovinet assistiu a diversas actuações do Fandango e sintetizou-o nesta gravura. Neste tipo de composição, ou assumimos um forte conhecimento e o excelente poder de observação de Bovinet, ou imputamos sérios limites de aproximação à realidade. Uma síntese de diversos episódios, compostos desta forma, representa diferentes tempos num único espaço, acrescido de maior dificuldade caso o artista pretenda representar mais do que um bailarino. São diferentes momentos, atitudes, posturas e posições, acções retratadas num único plano de duas ou três dimensões, sem que o investigador saiba se

ocorreram no mesmo momento e no mesmo espaço. Devemos ter em conta a dificuldade do artista difundir a realidade praticável.

- 3) E. Bovinet ouviu falar do Fandango e decidiu reproduzi-lo segundo a sua imaginação criativa. Neste grupo, podemos incluir as imagens criadas a partir de fontes literárias, de fontes de tradição oral, cenas bíblicas, mitos ou lendas. Porém, Bovinet para representar o Fandango, dançado a um par, numa posição caracterizada de braços e pernas, com castanholas nas mãos, esta reprodução pode e deve ter a realidade que o rodeia como base de elaboração.

Partindo do princípio de que apenas um artista seja o autor de determinada imagem, estas três diferentes aproximações definem critérios na investigação e na análise iconográfica. Tomámos em conta o factor *tempo*, seja interno (na dança em si mesma) ou externo (o tempo entre a actuação e a sua representação iconográfica), mas outras questões deveremos ter em conta na análise. Além das questões primárias – O quê? Para quem? Qual o destino? O local e a data de produção? Em que contexto? – podemos acrescentar:

- Em 1), qual o motivo de escolha de Bovinet para este momento? Terá sido ao gosto do patrono? A época que pretende representar, os bailarinos escolhidos, os cenários, a cena teatral ou social, o destino da imagem são factores opcionais do artista importantes na investigação.
- Em 2), teremos hipótese de descurar os diferentes momentos e locais que Bovinet representa? Se for uma cópia, qual a sua fonte e se acrescentou ou apagou elementos originais?
- Em 3), quais poderiam ter sido as fontes de inspiração de Bovinet e o motivo de escolha destes elementos?

São questões de difícil resposta, exceptuando algumas imagens particulares cuja referência a artista, escola ou tradição é clara, mas será desejável que o investigador recorra a metodologias que permitam determinar o máximo de soluções possíveis.

É importante não se negligenciar o maior número possível de imagens com representações de dança no período em questão; descobrir todas as fontes de informação relacionadas; e pesquisar estudos já existentes sobre artistas, escolas ou períodos estilísticos.

O número de colecções dedicadas às artes do espectáculo tem aumentado, com melhores processos de arquivo documental e preservação. Por um lado, devido à evolução tecnológica, com maior intensidade a partir da década de 50, e por outro devido à maior consciencialização da importância destas colecções como parte do património cultural.

Os coleccionadores privados são, normalmente, impulsionados pelo gosto pessoal da produção artística, ou pelo culto aos artistas, formando arquivos de documentação diversa. Algumas destas colecções, pela sua riqueza, acabam por ser integradas em fundos públicos de bibliotecas e museus. Por outro lado, a sua institucionalização também se desenvolve a partir de centros de documentação, bibliotecas e museus, pertencentes ao estado ou a instituições privadas como companhias, escolas, universidades ou centros culturais.

Verificamos a partir do SIBMAS³¹ (Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle) a existência de inúmeras instituições que albergam colecções de artes do espectáculo. Torna-se possível introduzi-las em diferentes grupos consoante a tipologia a que se dedicam:

- a) Colecções dedicadas a um único género: *Dansmuseet (Stockholm, Sweden)*; *Bibliothèque de l' Opéra (Paris, França)*; *Dansk Dansehistorik arkiv (Copenhaga, Dinamarca)*
- b) Colecções que se repartem por diversos géneros: *The New York Public Library for the Performing Arts (Nova Iorque, EUA)*; *Museu Nacional do Teatro (Portugal)*; que reúnem colecções de dança, teatro, música e ópera;
- c) Colecções dedicadas a artistas: *Shakespeare Centre Library (Warwickshire, Inglaterra)*.
- d) Colecções dedicadas a um único aspecto: *Vidéothèque Internationale d'Art Lyrique (Aix-en-Provence, França)*, cujo acervo se dedica a vídeos e filmes sobre artes do espectáculo.

O estudo iconográfico tem sido facilitado nas últimas décadas, com o acesso à evolução electrónica. O avanço permite uma maior acessibilidade a fontes escritas e visuais.

³¹ <http://www.sibmas.org/>

A facilidade de pesquisa, a partir de uma palavra (*tags*), numa base de dados de uma livraria ou de uma biblioteca, permite-nos o acesso a livros e material visual em diversas colecções, antes de difícil acesso, um pouco por todo o mundo.

Neste processo, têm sido criadas diversas fontes de acesso, como o *International Index of the Performing Arts*³², que contempla um catálogo electrónico e disponibiliza fontes escritas e visuais a partir de periódicos desde 1864, com campos de pesquisa e informação pertinentes à investigação da iconografia e da história da dança.

Sublinhamos igualmente o trabalho realizado pelo *Dance Heritage Coalition*³³, que surge a partir de uma aliança entre instituições dos EUA com colecções significativas de documentação sobre Dança. A sua missão é incentivar e desenvolver projectos entre a comunidade da dança, sejam companhias, arquivos, universidades ou particulares.

Também nos EUA, nomeadamente em Nova Iorque, a *New York Public Library* inclui a *Jerome Robbins Dance Division* na *Library for the Performing Arts*, um dos maiores arquivos de documentação sobre dança com serviço de consulta na *Digital Gallery*³⁴.

Não podemos deixar de referir o arquivo da *Royal Opera House*³⁵ em Londres, com documentação de espectáculos, companhias e artistas que por lá exibiram o seu trabalho desde 1732 ao presente: trajes, documentação escrita, visual e audiovisual, adereços, equipamento técnico, cenários, etc.

No Brasil, o Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes³⁶ e, a nível europeu existem diversos arquivos dedicados exclusivamente à dança de consulta presencial. Na Alemanha o *Deutsches Tanzarchiv Cologne* ou *Deutsches Tanzfilminstitut Bremen*; na França a *Bibliothèque Nationale de France*³⁷ no departamento dedicado às Artes do Espectáculo. Em Madrid, o *Centro de Documentación de Música y Danza* conta com os serviços de biblioteca, hemeroteca, fonoteca, videoteca e arquivo fotográfico.

³² <http://iipa.chadwyck.com/marketing/index.jsp>

³³ <http://www.danceheritage.org/index.html>

³⁴ http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgdivisionbrowseresult.cfm?div_id=pd

³⁵ <http://www.rohcollections.org.uk/Collections.aspx>

³⁶ <http://200.143.203.68/novafunarte/funarte/cedoc/cedoc.php>

³⁷ http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/dpts/s.departement_arts_spectacle.html?first_Art=non

Em Portugal destacamos o Centro de Pesquisa e de Documentação dedicado em exclusivo à Dança do séc. XX, criado e dirigido por António Laginha, integrado no Centro de Dança de Oeiras; o Centro de Documentação e Informação da Escola Superior de Dança em Lisboa; a Biblioteca do Museu Nacional do Teatro.

Em anexo, apresentamos algumas fontes para a investigação histórica da dança portuguesa. Sublinhamos, mais uma vez, o trabalho de pesquisa e recolha por Daniel Tércio, a propósito da sua tese de doutoramento que, dada a sua importância neste trabalho, utilizamos como fonte desta informação. Entre as referências deste autor e nossas, propomos a consulta do anexo 1.

Capítulo 2.

A Colecção

“Transformar a utilidade em significado”

2.1 O Coleccionador

Vicente Trindade, natural de Castelo Branco, nasceu em 1949 e vem para Lisboa com 16 anos para se formar bailarino no Conservatório Nacional de Lisboa e no Centro de Estudos de Bailado. Inicia a sua carreira em Portugal e parte para o estrangeiro onde dança em companhias como *Grand Théâtre de Tours*, Ópera de Nice, Ópera de Lyon, Ballet de Ópera de Monte Carlo e *Groupe de Dance Contemporaine* de Paris. De regresso a Portugal, faz parte do grupo de bailarinos que inaugura a Companhia Nacional de Bailado no ano de 1977.

No Teatro Nacional de S. Carlos foi assistente coreográfico de óperas e mais tarde Director de Cena, Mestre de Dança e Movimento e Professor das disciplinas de História da Dança e Dança Histórica na Escola Técnica de Profissionais de Bailado da Companhia Nacional de Bailado. Tem executado interlúdios coreográficos para diversas séries da Radiotevisão Portuguesa e Francesa (*Antenne 2*), assim como filmes nacionais e estrangeiros.

Como bolseiro do Ministério da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian, deslocou-se a Inglaterra e aos EUA a fim de efectuar estágios de aperfeiçoamento técnico e estilístico com professores de reconhecido mérito no domínio da Dança Histórica. Desta forma, envolve-se numa área da dança cujo interesse vem de longe.

Em 1985, funda a Academia de Dança Antiga de Lisboa (A.D.A.L.) que, à semelhança de outras companhias dedicadas à Dança Histórica existentes por todo o mundo, se dedica à contínua e investigação desta área e inerente divulgação através de espectáculos cujo rigor histórico a define e caracteriza.

O gosto pelo imaginário artístico e cultural desde a infância, o desenvolvimento do gosto pela leitura e o descobrimento da vida artística através da dança, são o impulso para

que Vicente Trindade inicie a sua colecção, chegando hoje a um vasto número de objectos de diversas naturezas, cujo tema denominador comum é a dança.

Ao longo da sua carreira, a proximidade a produções de bailados e óperas em diversos teatros, permite-lhe reflectir sobre a recriação rigorosa da dança histórica, quando se depara com incongruências nestas produções. A falta de rigor histórico neste tipo de representação foi recorrente, perante o débil conhecimento e a fraca investigação nesta área. São poucos os investigadores que se dedicam ao estudo aprofundado da evolução da dança na História e nas diferentes conjunturas das quais fez parte e é representativa.

Entre os pioneiros está a britânica Melusine Wood que publicou vários livros sobre dança histórica nos anos 50³⁸ iniciando a corrente da investigação e recriação rigorosa da técnica e coreografia legada a partir de diversas fontes, como veremos a seguir.

As seguidoras de Wood, como Belinda Quirey, Mary Skeaping e Anna Ivanova deram continuidade ao seu projecto, contribuindo para o seu desenvolvimento com a pesquisa em novas fontes e autores.

Vicente Trindade segue a linha metodológica de Belinda Quirey, de quem foi aluno, na desconstrução do conceito, que Belinda, segundo o coleccionador, denominava como *Fairytale Style*. Esta tendência, em voga no revivalismo do século XIX e na primeira metade de XX, foi enquadrada no gosto da ideologia romântica pelo fantástico e pelo cenário de fantasia, e representa a dança de épocas anteriores como um *conto de fadas*. Assim, a dança antiga era reconstruída de uma forma pouco rigorosa, sem base em critérios históricos, ao ser conduzida através da imaginação romântica.

Na década de 60 do século XX, a segunda geração desenvolve o trabalho dos seus antecessores, apresentando inovações e grandes repercussões na representação da dança histórica. Nos Estados Unidos da América, Wendy Hilton introduz a disciplina de Dança Barroca na Universidade de Stanford, e Francine Lancelot, em França, inicia uma investigação rigorosa sobre o estilo nobre francês e funda, em 1980, a primeira companhia deste género “*Ris et Danceries*”. Desde o seu encerramento em 1993, vários coreógrafos continuaram o seu trabalho e fundaram novas companhias que actualmente continuam a desenvolver a investigação e sua apresentação. É o caso da “*Compagnie Fetes Galantes*” ou de “*L’Eventail*”.

³⁸ Cfr. WOOD, Melusine, **Some Historical Dance - twelfth to nineteenth century**, Imperial Society of Teachers of Dancing, London, 1952.

A colecção objecto desta investigação nunca foi alvo de análise ou inventariação. Organizada sem qualquer conceito museológico ou documental, partimos para uma total reorganização da colecção.

A inventariação desta colecção tem um duplo objectivo: em primeiro lugar, a sua reestruturação, ordenada nos vários núcleos constitutivos, de forma a conhecê-la, e assim investigá-la, conservá-la e divulgá-la; em segundo lugar, informatizar o seu inventário, num programa específico de base de dados, como instrumento fundamental na sua futura gestão, de modo a permitir uma circulação eficaz da informação à investigação e à sua fruição.

Para o processo de inventariação da colecção partimos da uniformidade de acções e regras pré-estabelecidas no código deontológico do ICOM, através das Normas de Inventário³⁹ propostas pelo IMC, como instituição reguladora dos museus portugueses pertencentes ao Estado. Fundamental para o nosso trabalho, optámos por esta base de normas, por um lado para melhor se enquadrar no que está estabelecido e, por outro, para servir de base de trabalho para um futuro e mais aprofundado inventário desta colecção.

O programa de informatização da base de dados que elegemos foi o Access, pertencente à família Office da Microsoft. A escolha dos campos de informação foi equacionada segundo o rigor conceptual das normas de inventário, assim como as nomenclaturas, “*thesauri*” e glossários de referências utilizadas.

Temos consciência de que percorremos um longo caminho, desde a identificação do objecto à elaboração da base de dados completa, porém, neste trabalho, pretendemos essencialmente criar uma base primária de informação com um percurso aberto ao seu desenvolvimento operativo e a um potencial aprofundamento e crescimento.

Por outro lado, as particularidades desta colecção, o facto de ser a primeira vez que está a ser inventariada e as condições de levantamento em que foi realizado o inventário, não permitem, nesta fase, a identificação de alguns dados caracterizadores dos objectos. Assumimos também que, devido ao pouco tempo efectivo para a sua realização, faltam

³⁹ Sempre que nos referimos a Normas de Inventário baseamo-nos nas regras estabelecidas pelo Instituto de Museus e Conservação.

campos de informação importantes na ficha de inventário criada para o efeito. Falamos de *proveniência, percurso, modo de incorporação, dimensões, estado de conservação e descrição pormenorizada*. No que diz respeito à extensa biblioteca do coleccionador, não foi possível o registo de todos os títulos e optámos pelo registo das obras com maior destaque, pela sua importância e referência, tema ou autor que se destaca. Contudo, contabilizámos a sua totalidade e apresentamos igualmente esses valores.

2.2.1 A Metodologia

Iniciámos a organização da colecção por uma análise imediata dos seus objectos, traduzindo-a numa divisão sumária em dois grupos concretos: documentação e objectos. Seguindo as normas de inventário, estes dois grupos pertencem ao domínio da supercategoria – Artes Plásticas e Artes Decorativas. No entanto, propomos neste trabalho um item inexistente – Artes do Espectáculo, dada a natureza desta tipologia de acervo. A aceitação desta proposta teria a relevância de criar um novo grupo, com base na classificação dos objectos deste âmbito, que permitiria o acesso imediato às colecções que visam especificamente a área do espectáculo além de permitir uma análise global do acervo identificado no nosso país.

Voltando aos princípios reguladores das normas estabelecidas, cumpre-nos esclarecer os critérios selectivos e as opções tomadas, respeitantes a cada campo de informação que incorporámos no nosso inventário.

a) Propriedade

Este campo informativo pressupõe a identificação completa do proprietário das peças a inventariar. Neste caso, excluimos este campo visto o possuidor de toda a colecção ser um único particular. Não existem peças em situação de depósito.

b) Classificação

Como primeiro nível de classificação constituímos diversas Categorias, traduzidas em siglas às quais recorreremos ao longo deste trabalho:

- Espólio Documental (ED)
- Gravura (G)

- Fotografia (F)
- Desenho (D)
- Traje (T)

Admitindo a existência de Subcategorias, e para melhor definição de cada objecto, segmentámos cada categoria a partir da sua tipologia ou denominação. Ou seja, sabemos que a *denominação* de um objecto constitui informação em campo específico, mas, neste caso, optámos por constituí-la como subcategoria, de maneira que essa característica formal ou funcional se faça constituir um grupo homogéneo de imediata identificação.

Analise o seguinte quadro:

<u>Categoria</u>	<u>Sigla</u>	<u>Subcategoria</u>	<u>Identificação</u>	<u>Exemplo</u>
Espólio Documental	ED	Monografia	ED1	ED1/005
		Programa	ED2	
		Periódico	ED3	
		Postal Ilustrado	ED4	
		Cartazes	ED5	
Fotografia	F	Cena	F1	F1/044
		Retrato	F2	
Gravura	G	(constitui categoria única)	G1	G1/023
Desenho	D	(constitui categoria única)	D1	D1/009
Traje	T	Traje Civil	T1	T1/078
		Traje de Cena	T2	
		Acessórios	T3	
		Roupa Interior	T4	
		Calçado	T5	
Adereços de Cena	AC	(constitui categoria única)	AC1	AC1/092

Este quadro pretende sintetizar as Categorias e Subcategorias que constituímos. Cada categoria foi subdividida segundo diferentes critérios: no caso da ED e da F constituímos como subcategoria a distinção que é normalmente utilizada como *Denominação*; em T estabelecemos as subcategorias formais das Normas de Inventário; em G e D não constituímos qualquer subcategoria, pelo facto de todos os objectos se integrarem num único núcleo. Na coluna *Identificação*, atribuímos um número identificativo, à direita da sigla, referente a cada subcategoria. Na coluna *Exemplo*, pretendemos exemplificar a identificação individual do número sequencial de inventário e o critério que utilizámos: o *exemplo* é aleatório na demonstração do resultado final da conjugação dos três factores – categoria, subcategoria e número individual identificativo.

c) Identificação

Segundo as normas, a *Denominação* é a “identidade estrita e inequívoca do objecto”, podendo ser substituída pelo *Título*, ou com ele coexistir. Desta forma, nas (nossas) categorias D e G, nomeamos o Título conforme a sua legenda ou, na sua inexistência, identificamos o tema/assunto representado na gravura (título iconográfico ou título vulgarizado). No núcleo F, ED2, ED5 e ED6 o Título é a identificação do bailado, do artista ou da companhia representada. Na categoria T os seus objectos são identificados pela descrição normalmente utilizada na identificação do Traje.

d) Número de Inventário

Conforme anteriormente referido, o número que estabelecemos como sequencial ao nosso inventário refere a categoria, a subcategoria e o número individual. No caso de se tratar de um conjunto de peças, acrescentamos uma barra ao número que identifica o conjunto, seguido do número individual: T1/025/1, T1/025/2 e criámos uma ficha individual para cada elemento. Relativamente aos pares (brincos, sapatos, etc.) atribuímos um único número ao par, seguido de uma letra que individualiza cada elemento: T3/063a, T3/063b.

e) Produção

As justificações que apresentamos para a atribuição da autoria das obras são, no caso do núcleo G, a inscrição dos autores na própria gravura, no núcleo ED as autorias identificadas na obra. Nos restantes núcleos a falta de identificação é assumida com a indicação de *Autor Desconhecido*.

f) Datação

A datação registada está conforme a informação de que dispomos: registamos o ano quando este é preciso na obra. Na sua ausência, aproximamos o século correspondente, na tentativa de situar a peça num período cronológico específico. No núcleo T, optamos por expandir a datação ao período em que se insere a peça.

g) Imagem

A inclusão da imagem ficou reduzida à atribuição de alguns exemplos (fica a pretensão de concluir este trabalho em fase posterior). O critério esteve relacionado com a escolha de algumas peças que achamos dignas de destaque na colecção. Todas as imagens incluídas foram realizadas em fotografia digital a cores, transposta para a base de dados no formato *.jpeg*.

h) Observações

Diferentes informações, características de cada objecto, terão espaço neste campo.

2.2.2 Análise da Colecção

Após a realização do inventário, torna-se possível fazer uma análise profunda da colecção e, para um melhor entendimento na sua globalidade, expomos a seguir um quadro com os dados conclusivos.

<u>Categoria</u>	<u>Sigla</u>	<u>Subcategoria</u>	<u>Total</u>
Espólio Documental	ED	Monografia	2112
		Programa	1023
		Periódico	403
		Postal Ilustrado	379
		Cartazes	007
Fotografia	F	Cena	208
		Retrato	062
Gravura	G	(constitui categoria única)	740
Desenho	D	(constitui categoria única)	021
Traje	T	Traje Civil	231
		Traje de Cena	109
		Acessórios	908
		Roupa Interior	112
		Calçado	114
Adereços de Cena	AC	(constitui categoria única)	336
Total			6765

Nota: tabela com maior detalhe no anexo 2.

Nunca é demais referir a especificidade deste tipo de colecção dedicado a uma arte do espectáculo, cujo acervo se baseia sobretudo em documentos resultantes de um momento específico. Desta forma, devemos ter em conta alguns aspectos fundamentais na organização deste tipo de colecção:

a) A utilização de documentos e materiais que, apenas observados em conjunto ou num específico contexto, adquirem valor documental (programa, postais, cartaz);

b) O reconhecimento de que um espectáculo de dança é o resultado de diversas formas artísticas que se complementam, e que não se anulam, abrindo vários campos de investigação a diferentes meios de expressão (cenografia, figurinos, música, adereços, arquitectura, entre outros).

c) A importância de recorrer a fontes originais e fidedignas (como já desenvolvemos no capítulo dedicado à iconografia).

d) A noção de que, sem desprezar o seu possível valor artístico, este tipo de acervo vale pela sua importância documental, com fontes primárias e secundárias, protagonistas no seu papel informativo.

Numa avaliação global, concluímos que a apreciação deste acervo não deve depender dos números de itens lançados na base de dados ou, sequer, da qualidade artística de alguns desses objectos. O olhar adequado é um olhar integral, que permita uma noção ampla da sua importância como um todo. A sua fragmentação em pequenos núcleos limita o seu potencial como referência documental, iconográfica e discursiva na investigação histórica, além de dela resultarem núcleos pequenos e frágeis na sua estrutura. Desta forma, e a partir da separação imediata entre documentos e objectos, a sua análise comprova a importância do primeiro na investigação da Dança, seja na vertente disciplinar das ciências humanas e sociais, seja enquanto disciplina do estudo do movimento. O segundo, que se traduz no núcleo do Traje, complementa o primeiro como “acessório” que ilustra a vertente teórica da colecção.

De acordo com a constituição dos núcleos, fazemos agora uma abordagem individual:

Espólio Documental

Ao longo da análise a esta categoria verificamos que há diversos itens que se dirigem a temáticas fora do contexto principal, a dança. Nesta abordagem o coleccionador achou pertinente incluir temas que, de uma forma indirecta se relacionam com o

espectáculo da Dança, como o caso dos Teatros (enquanto edifícios), Moda, Teatro e Cinema, Música e Ópera, que podemos encontrar na colecção.

Em **Espólio Documental** integramos subcategorias que, embora individualizadas pela sua natureza, contribuem para a ilustração deste espólio. Falamos dos Postais Ilustrados, dos Cartazes e dos Programas.

Os Postais Ilustrados são, na sua maioria, ilustrações dedicadas à dança social, popular ou teatral, incluindo retratos de figuras do bailado; dedicando igualmente atenção a teatros, com reproduções de fotografias de edifícios, alguns deles já desaparecidos; a moda também figura neste conjunto com destaque para o traje de cena teatral da *Commedia dell'Arte* e *Molière*.

Os Programas constituem uma importante fonte directa ao reproduzirem fielmente informação de diversas naturezas (mais do que os periódicos). Além da ficha técnica, com todos os intervenientes no espectáculo, o elenco, a constituição da companhia e dos próprios teatros, a publicidade e os patrocínios, traduzem também referências iconográficas do ambiente estético em que são criados e, nalguns casos, reproduzem os telões/cenários utilizados, numa continuidade gráfica entre a concepção plástica da divulgação e a própria envolvimento artística do espectáculo.

Os programas existentes nesta colecção valem pela sua diversidade de companhias nacionais e internacionais em digressões pela Europa e por Portugal. Como “relatos” da História da Dança internacional e portuguesa, destacam-se programas do século XIX no *Real Theatro de S. Carlos* (TNSC) desde o ano 1828; a passagem por Portugal dos *Ballets Russes* em 1918; programas com ilustrações de Almada Negreiros ou de Pablo Picasso; de companhias como o Verde Gaio, a Companhia Nacional de Bailado ou Ballet Gulbenkian; estando alguns autografados por figuras importantes como M. Béjart. Alguns programas são referentes a concertos, recitais e óperas realizadas em Portugal e no estrangeiro com menção a companhias e artistas de referência.

Por sua vez, os Cartazes podem não comportar informação tão detalhada, mas alguns consideram-se relevantes na compreensão do movimento estético em que se insere a organização artística do espectáculo. Destacamos o “Mappa das Companhias de Canto e Baile” apreciado no TNSC no ano de 1825.

As subcategorias Monografias e Periódicos são as que têm maior relevo pela importância de alguns títulos que contêm. Ao longo da recolha bibliográfica foi possível distinguir diferentes temáticas e, a partir dessa distinção, constituímos os seguintes grupos: Dança e Ballet; Dança Histórica, Teatro; Música; Moda. Perante um leque diverso nos

temas dentro das artes do espectáculo (além da dança, privilegia a ópera e o teatro), permite-nos o acesso a informação de carácter geral, numa visão alargada das artes do espectáculo. A evolução do traje civil e teatral está aqui também representada numa função paralela ao “espectáculo”, permitindo compreender a repercussão da moda no traje teatral de cada época e a sua representatividade social.

Assinalamos igualmente o contributo dos Periódicos na recolha de informação como fonte documental. Contudo, é indispensável referir a volatilidade desta informação, principalmente na análise da opinião crítica que, como sabemos, é pessoal e induzida por valores particulares. Por outro lado, a notícia ou a publicidade nos periódicos poderá conter erros de informação, não intencionais mas, que por alteração de programa ou de elenco, conduzem o investigador a falsas conclusões.

Relativamente ao levantamento das obras bibliográficas, considerámos os temas recorrentes na investigação como base na divisão temática. Na definição destes temas não seguimos as normas comuns a bibliotecas e arquivos, no entanto denominamos cada grupo com a seguinte identificação primária.

1. A Dança em Portugal

A pertinência de criar um subtema sobre a história e a evolução da dança no nosso país parece evidente no desenvolvimento da investigação particular deste conteúdo. Importantes autores desenvolveram estudos críticos e históricos que contemplam a evolução da Dança Portuguesa na nossa cultura, nomeadamente sobre a presença de grandes bailarinos e coreógrafos que deixaram marcas irrefutáveis no seu desenvolvimento, reflexões estéticas e ensaios sobre a realidade nacional. Destacamos **Bailados Russos** de Manoel de Sousa Pinto; o estudo desenvolvido por Eduardo de Noronha **A Dança no Estrangeiro e em Portugal** (1922); **Situação e Problemas da Dança Contemporânea** de José Sasportes; o **Manifesto** de Margarida de Abreu; entre outros, testemunham esta lista bibliográfica.

2. Danças Sociais Populares

A compreensão das danças “chamadas” sociais, cujo significado se torna meramente recreativo, pode ser entendida partindo do conceito de danças populares de Tomás Ribas (ed. 1983): 1. folclóricas, 2. recreativas e 3. “popularizadas” que completam este subtema: 1. o estudo do folclore como reminiscência de factores tradicionais peculiares

às sociedades primitivas de cada país a que pertence; 2. as danças recreativas desenvolvidas por cada povo que se adapta à sua realidade sociocultural; 3. as “popularizadas”, que ao longo de séculos cruzam influências com o estrangeiro e ganham novas estruturas coreográficas e musicais. Neste grupo estão integrados **Danças de Portugal** de Pedro Homem de Melo ou **La Sardane** de Henry P. Saisset (ilustrado por Picasso) como exemplos da vasta lista de títulos, que contempla países tão diversos como a China, Turquia, Grécia, México, Espanha, Noruega, Escócia, entre outros.

3. Dança

Denominado por Dança, este grupo reverte para um conceito vasto no qual se inclui pela apresentação de obras de tipologia diversa, como manuais de pedagogia e educação, teoria da técnica do movimento, de anatomia, técnica de palco, História da dança, danças rituais e sagradas, estudos sobre o seu desenvolvimento em diversos países, estilos específicos da dança desde a Pantomina ao Music-Hall.

Referimos aqui, como exemplo, alguns títulos que se destacam: **Lettres sur la Danse et sur les Ballets** de M. Noverre, a edição original de 1760; **Historia Universal de la Danza** de Curt Sachs; **Dictionnaire de la Danse** de Philippe Le Moal; **Les Fêtes en Europe au XVIII éme Siécle** de F. Saisset ; **Le visage de la Danse** de André Levinson; **Traité de Coreographie** de Serge Lifar; **Tecnique de la Danse** de Charles Aubert; **The Mime Book** de C. Knipis; **Pratical Kinetography Laban** de V.P. Dunlop; **Indian Dancing** de R. Gopal; **The Dancing Spaniards** de Anna Ivanova.

4. Ballet

De estrutura idêntica ao subtema anterior, tem este grupo a dedicação exclusiva ao *Ballet* enquanto tipologia de dança e enquanto destacada forma demonstrativa desta Arte, desde a sua origem à actualidade. A técnica clássica e moderna teorizada, a pedagogia e os métodos utilizados, os repertórios e os bailados de sempre. Uma ampla lista de títulos sobre o tema, ilustrada por importantes autores como Serge Lifar em **Histoire du Ballet Russe**, Arnold Haskell em **Ballet**, Cyril W. Beaumont em **Complete Book of Ballets**, Ivor Guest em **The Ballet of the Second Empire**.

5. Companhias de Dança

Tal como a sua denominação indica, pertence a este subtema títulos sobre a História e a evolução de Companhias de Dança, relevantes no panorama desta Arte, que contemplam ilustres nomes de artistas e coreógrafos que, pela sua relevância, são distinguidos em representações consideradas intemporais.

Os *Ballets Russes*, *The Royal Ballet*, o *Ballet de l'Opéra de Paris*, *Diaghilev Ballet*, o *New York City Ballet* ou os *Ballets de Monte-Carlo*, entre muitos outros que são incontestáveis referências em estudos e ensaios de autores como Cyril W. Beaumont, Serge Lifar, Clive Barnes ou John Persival.

6. Teoria da Dança

É esta Arte também objecto de constantes reflexões teóricas, objecto de crítica e observações estéticas. Como meio de expressão artística, a importância do movimento expressivo, capaz de reflectir sentimentos, espelhar realidades ou simplesmente contar uma história, a sua relação independente com outras artes do espectáculo, plásticas ou literárias, são considerações e motivos desenvolvidos na Teoria da Dança.

Terpsichore de Rita Sangalli, **Le Merveilleux et les Théâtres du Silence** de Marie Françoise Christout, **The Art of the Dance in French Literature** de Deidre Priddin ou **Degas Danse Dessin** de Paul Valléry.

7. Design, Cenografia, Figurinos

Como todas as artes do espectáculo, também a Dança não se expressa apenas através da coreografia. É sempre o resultado de um trabalho artístico colectivo, complementado pelo trabalho técnico que suporta a sua representação: a criação do texto, da coreografia, da pauta de música, dos cenários, os figurinos, o som e a luz, a encenação.

Também o lado técnico do espectáculo é tema de desenvolvimento em livros teórico-práticos: **Ballet Design – Past and Present**; **Les Artistes et l'Opéra de Paris – Dessins du Costume**; **Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo**, entre outros.

8. Memórias e Biografias

O relato pessoal, como memória ou biografado por terceiros, é considerado relevante na investigação e análise deste tema. Importa destacar alguns exemplos biográficos de importantes figuras: Maurice Béjart, Serge Lifar, Anna Pavlova, Balanchine, Vaslav Nijinsky, Diaghilev, Roland Petit, Fred Astaire, Martha Graham, Nureyev, entre muitos. **The Art of Stanislas Idzikowski** de Cyril W. Beaumont uma 1ª edição limitada com desenhos de R. Schwabe; **Mi Baile** de Vicente Escudero; **Olga Spessivtzeva, Ballerina** de Léandre Vaillat com ilustrações a guache de Bouchène e Poilleot.

9. Obras de Referência: Enciclopédias e Dicionários

Obras como enciclopédias e dicionários temáticos são fundamentais na investigação, como informação imediata ou, no caso de algumas obras, com entradas desenvolvidas de conteúdos específicos. Neste grupo incluímos todas as obras com estas características, independentemente da área a que se dedicam: dança, música, teatro. Entre muitos outros, **Dictionnaire Dramatique** em três volumes cuja 1ª edição remonta ao ano de 1776 e as folhas da edição original de **Encyclopedie – Musique v. VI** de Diderot et d' Alembert.

10. Teatro e Cinema

O Teatro e o Cinema são também temas de referência neste levantamento, tanto pelo seu carácter individual como arte do espectáculo, como pela sua estreita relação com a Dança. Por ser um tema paralelo, não constituímos grupos temáticos.

Obras importantes de referência e de assuntos diversos são aqui contemplados, desde biografias, peças de teatro, ensaios, história do cinema e teatro, técnica e arquitectura teatral. Destacamos: **Theatro Ecclesiastico** do Frei Domingos do Rosário de 1774; **Essai sur l'Architecture Théatral** de M. Patte de 1782; **Memórias de Chaby**; **Teatro y Festa en el Barroco**; **Os Teatros de Lisboa**; **Designing for the stage**; **Maquillage et perruques au Théâtre**; e a 1ª edição de **O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa** de Fonseca Benevides ilustrada com uma litografia de Rafael Bordalo Pinheiro.

11. Moda

Neste grupo foram incluídos os títulos pertinentes para a compreensão da história do traje e a sua evolução, seja civil ou teatral, como indispensável na investigação complementar para a recriação artística e histórica. O imprescindível **Le Costume Historique** de Auguste Racinet; **Usos, Costumbres y Vestidos de la Edad Media y del Renacimiento**; **La Mode en France, 1715-1815 de Louis XV a Napoleón I**; **Éventails**, entre outros.

12. Música

A intrínseca relação da música com a dança é aqui realçada por um conjunto de títulos que se dedicam, não só à teoria musical na sua reflexão enquanto arte, mas também sobre a sua estreita relação com outras artes do espectáculo.

Sobre a sua teoria e história da música, distinguem-se **La Musique Medieval** de Jacques Chailley e os quatro volumes de Libretos em **Ópera** de Mário de Sampaio Ribeiro. O seu inseparável contributo na investigação histórica da dança está representado em títulos como **Refléxions sur la Danse et la Musique** de Alexander Sakharoff ou **La Musique dans la ville de Lully a Ramon** de Jean-Marie Duhamel, entre outros.

Os exemplos apresentados em todos os subtemas são referências aleatórias e, como indicado, estão nomeadas como exemplo. Porém, não dispensam a consulta da base de dados que organizámos e incluímos neste trabalho como anexo que, como já referimos, é também uma fracção da totalidade de títulos da colecção.

Fotografia

Neste núcleo consideramos os dois tipos de fotografia recorrentes nesta área: Fotografia de Cena e Retrato. O campo utilizado para a sua identificação é a *Denominação* que, na falta de título do autor, preenchemos com o nome do artista, o bailado representado ou, se possível, ambos. Através da identificação da Companhia de Bailado representada, torna possível ao investigador integrá-la num contexto cultural e o seu país de origem que, neste inventário, está inscrita no campo *Companhia*.

Desenho

A categoria do **Desenho** inclui apenas desenhos originais, distinguidos entre si pela técnica utilizada: *tinta-da-china*; *aguarela*; *pena*; *pastel*. Resolvemos incluir igualmente nesta categoria os figurinos e o projecto de cenário realizado por Ambrósio Ferreira “**Ballet Pantomina *La Boîte à Joujoux***”. Os campos utilizados são equivalentes aos que foram utilizados para a categoria **Gravura**.

Gravura

O núcleo denominado por **Gravura** destaca-se pelo seu valor iconográfico. O seu vasto número de estampas é marcado pela ampla oferta de conteúdos e significados de importância relevante na investigação desta área. Entendemos, de modo a facilitar a pesquisa, agrupá-las consoante o *tema* que representa: social, teatral e mitologia. Como *social*, compreendemos as representações de danças sociais (Baile de Máscaras na Ópera de Paris), populares (Par a dançar a Tarantela) ou popularizadas que, pelas suas características, promovem a evolução da dança no ambiente social e o seu papel na compreensão da História social e cultural. Por *teatral*, entendemos as reproduções da dança como “arte de palco” e, dentro deste, ainda *teatral/retrato* quando apresenta exclusivamente personalidades (Nizinsky em *Le Dieu Bleu*). A *mitologia*, como tema recorrente na representação ideológica clássica e nos bailados durante séculos, está aqui presente em várias estampas (*Apollo dancing with the muses*). Acrescentámos ainda dois temas secundários: ópera e teatros (enquanto edifícios) que aludem ao título indicado.

Os campos informativos são os constitutivos desta Categoria nas Regras de Inventário: o *Título* (designado consoante a legenda existente, o título iconográfico ou vulgarizado); *Autor(es)*; *Fonte* (identificação da origem da imagem: periódico ou livro); *Datação*; *Técnica* (gravura, cromogravura, xilogravura, água-tinta, fotogravura, heliogravura, litografia e serigrafia); criámos o campo para *Observações* diversas onde, à falta do campo Descrição estabelecido nas normas, inclui informações pertinentes na identificação e caracterização da estampa.

Traje

Muito maior do que a sua função simples de vestir um personagem, é integrá-lo numa época e ilustrar a concepção plástica do espectáculo dentro do rigor histórico. Este núcleo de traje bem se poderia denominar como Traje de Cena, pela sua função principal de ser o guarda-roupa de cena de produções de espectáculo de dança histórica. Sendo na sua maioria réplicas do traje de diferentes períodos (medieval, renascimento, barroco e romântico) são representativos na ilustração do traje civil e do traje de cena, sendo este último considerado de cena teatral na época em que se insere. Assim, e conforme as normas reguladoras, dividimos este núcleo em subcategorias: traje civil, traje de cena, acessórios, calçado, roupa interior e originais. A par da categoria Traje, Adereços de Cena constitui igualmente categoria.

Fonoteca

O núcleo de registos fonográficos da colecção é constituído por um grande número de exemplares de discos, cassetes e CDs, representativos na selecção de repertório clássico e antigo. Este grupo não foi inventariado, contudo foi contabilizado como parte integrante desta colecção, apenas na tabela do anexo 2.

Tomando a colecção analisada no seu contexto geral, torna-se um desafio criar elos de ligação entre os conceitos que determinámos como importantes referências na investigação desta área, desenvolvidos no ponto 2, e a colecção que propomos como documentação fundamental neste tipo de pesquisa.

Em primeiro lugar, devemos concluir que a colecção é bastante delicada, museologicamente falando. A sua estrutura torna-se frágil devido à necessária fragmentação em núcleos, por diferentes motivos sejam materiais ou temáticos, tornando-os por vezes muito pequenos no seu número e por isso débeis na sua representação. Não obstante, a documentação, bibliográfica e iconográfica, torna-se relevante na metodologia da investigação da Dança, sejam quais forem os seus enquadramentos e objectivos.

O seu conteúdo bibliográfico refere obras fundamentais, relevantes pela sua autoria, conteúdo ou pelo valor como livro antigo (1^{as} edições). A diversidade dos temas que abrange e a capacidade de proporcionar resposta a questões sobre artistas, companhias,

teoria da dança, ensaios estéticos, as origens históricas, as origens coreográficas, a dimensão cultural das artes do espectáculo e outras, transporta esta colecção para um lugar de destaque na investigação desta área. Obras consideradas doutrinárias, manuais de dança que, constituem o estabelecimento de uma escrita de dança e ícones como Pierre Rameau, Raoul-Auger Feuillet, Cabreira, Pantezze ou Jacomo Bonem, entre muitos outros – estão representados nesta colecção.

Outro núcleo fundamental e de importância destacada, é o núcleo iconográfico. A partir da reflexão que fizemos no capítulo dedicado ao tema, podemos avaliar este grupo como basilar na colecção e no seu valor documental. Estamos perante um conjunto de estampas que, pelo seu carácter ilustrativo, preenche com rigor os princípios metodológicos que reflectimos e tem a aptidão de criar conjuntos complexos de imagens, os quais, agrupados objectivamente, contribuem para a investigação iconográfica da dança, numa diversidade temática tão vasta quanto aquela a que o historiador se propuser.

2.2.3 As Exposições

Neste capítulo pretendemos avaliar e aqui publicar resultados sobre uma exposição realizada a partir da colecção privada do nosso estudo. Intitulada por **“A Dança no Salão Oitocentista. Iconografia. Memórias de uma Colecção”** foi apresentada ao público por duas ocasiões.

A primeira decorreu em 2009, entre 15 a 31 de Maio, organizada em parceria com a Junta de Freguesia da Madalena em Lisboa e esteve patente numa sala, sita na Rua da Madalena, cedida pela referida Junta.

A segunda ocorreu na cidade de Óbidos a propósito de um *workshop* de Dança organizado pela Câmara Municipal de Óbidos. A exposição realizou-se no Complexo dos Arcos – Escolas d’ Óbidos entre 19 e 26 de Junho de 2010.

É importante referir que a montagem destas exposições foi realizada com um orçamento irrisório, que assegurou pequenas despesas de material, o que dificulta a concretização de um projecto desta natureza.

O Projecto

Inicialmente este projecto expositivo surge na sequência de um convite da Junta de Freguesia da Madalena junto do proprietário da colecção, integrado num plano cultural na dinamização de um espaço anexo⁴⁰ com actividades culturais, nomeadamente exposições, de forma a estabelecer maior proximidade entre os seus habitantes.

Diante o desafio, a resposta ao convite surge com uma apresentação do espólio documental da colecção, designadamente a partir do conjunto de gravuras, que julgámos ter a pertinência de divulgar a dança através de elucidativas e apelativas imagens iconográficas. O tema escolhido, a dança do século XIX, foi enquadrado numa época em que a elegância, o vanguardismo artístico e a dinâmica cultural foram uma componente muito vincada na vivência desta zona da cidade.

Através da nossa participação no comissariado, propusemos esta exposição como uma mostra monográfica, repartida em vários núcleos, que pretende, simultaneamente, apresentar o gosto pela Dança no século XIX e a divulgação da colecção. Para este fim, marcámos objectivos que apontam para a clareza do percurso, a selecção das gravuras de carácter ilustrativo e simbólico de cada tema e a sua representatividade na divulgação da investigação histórica da Dança.

Esta exposição, e segundo intuito da Junta de Freguesia, faz parte de uma nova dinâmica cultural na freguesia. Sabemos que o número de pessoas que reside nesta zona da cidade é reduzido, mas não podemos esquecer que se enquadra numa área de grande oferta e movimento turístico. Desta forma, sobre o tipo de visitantes previmos que seria um público geral, não conhecedor do tema a um nível técnico e profundo, que pretende conhecer um tema que ilustre o “seu imaginário” romântico. Para tal, elegemos 60 estampas que, em resposta aos temas a abordar, ofereciam uma visita pela mais significativa ilustração da dança social romântica, dentro da colecção disponível.

Em termos de disposição do percurso expositivo, optámos pela criação de quatro grupos temáticos, organizados numa lógica sequencial e cronológica:

- 1) **A Dança no Romantismo** – a Dança responde ao apelo romântico no gosto pelo imaginário e pelo fantástico representando-o de uma forma virtuosa num

⁴⁰ Sala anexa ao edifício da Junta de Freguesia, com acesso directo à Rua da Madalena.

cenário etéreo e misterioso.⁴¹ Iniciamos o percurso com a apresentação de gravuras representativas deste novo ideal de forma a situar o visitante na época que expomos: Theatro de S. Carlos em Lisboa (s/data) dos autores Legrand e M. Luiz; a representação do espectáculo que marca o novo gosto O 3º acto da ópera Robert Le Diable de Meyerbeer e Scribe (1831), a estampa portuguesa que mostra o bailado Paquerette ou O Desertor de Arthur Saint-León (1855) e a apresentação do célebre grupo de bailarinas em Pas de Quatre (Taglioni, Grisi, Grahm e Cerrito – s/data).

- 2) **As Influências** – Coube aos Mestres de Dança a criação do repertório do Baile que, fiéis à estética em voga estilizam as fontes populares: gravura alemã de R. Bong Polnische Bauernhochzeit (1895) ou Mazurek do mesmo autor (s/data).
- 3) **O Baile** – O ambiente social está bem representado pela série Paris et ses Environs (s/ data) de A. Provost ou por Au Bal de l'Opéra (s/data) de A. Rotida na série *La Vie Élegante*. Pela primeira vez os pares dançam enlaçados e, contra críticas severas, as antigas contradanças são preteridas em favor de uma nova dança, a Valsa: La Walse (1810) de autor desconhecido na série *Le Bon Genre* Outras se seguem: a escocesa Scotthisch (s/ data) numa gravura inglesa de autor desconhecido; a Polka – Le Bal du Château Rouge publicado no jornal francês *Le Charivari* na 1ª metade do séc. XIX.
- 4) **A Caricatura** – De expressão popular, a caricatura reflecte cenas do conteúdo político e social, às quais imprime um cunho familiar do quotidiano. O desenho satírico é muito utilizado na captação da condição da sociedade contemporânea, em constante polaridade entre o burlesco e a realidade circundante. Dançar foi também mote de reflexão crítica acerca do quotidiano social: Waltzer au Mouchoir (1800) de autor desconhecido; Galop Final (s/ data) a partir do desenho de H. Daumier; e a gravura portuguesa de legenda “Sinto-me perfeitamente louco!... Pois não concebi que estávamos dançando o Lundum⁴²?...” (s/ data).

⁴¹ Ver capítulo 2.1 A Dança em Portugal.

⁴² Dança africana trazida pelos escravos no séc. XVI que chega aos bailes da sociedade lisboeta no séc. XIX.

Numa vitrina, expusemos objectos originais que ilustram esta época tão expressiva como eloquente na sua postura. Adornos pessoais femininos e masculinos, de origem nacional, utilizados em contexto social de elegância e distinção como o leque, o par de luvas, a cartola ou o *carnet de bal*⁴³, entre outros.

A instalação física das peças foi realizada em consonância com as condições do espaço e dos suportes⁴⁴ disponíveis. Nas duas apresentações, a exposição articula-se numa única sala regular e simétrica sem a possibilidade de compartimentar o espaço para melhor entendimento dos grupos temáticos estipulados, determinando um percurso com um único sentido. Na primeira exposição, os painéis (pintados de cor branca) foram dispostos encostados à parede de maneira a aproveitar todo o espaço, que era bastante limitado. No segundo caso, aproveitámos ambos os lados dos painéis criando um percurso circular interior e depois exterior. O espaço limitado na primeira e o baixo número de painéis disponíveis na segunda resultaram no problema, quanto a nós grave, da distribuição das obras em cada painel. O desejado campo de visão e “respiração” de cada peça não teve lugar, resultando por vezes num aglomerado de informação visual.

Foram vários os constrangimentos do orçamento limitado, que foram ultrapassados com soluções simples e funcionais, nomeadamente no que diz respeito à museografia e à comunicação. As legendas foram impressas em *k-line* de estrutura idêntica destacando a sua uniformidade. A ideia inicial de sinalizar os núcleos com títulos em vinil recortado não foi possível ser realizada, contribuindo para um discurso sem a fragmentação desejada de modo a que o visitante compreendesse os diferentes núcleos de obras. A única forma de entendimento do percurso, seria o visitante fazer-se acompanhar do texto, que escrevemos para o catálogo, com a descrição dos núcleos.

O catálogo foi preparado por nós próprios, desde a sua concepção à sua impressão e encadernação, numa elaboração “singela” de modo a colmatar a falta de verbas para o efeito. Contudo, pensamos ter incluído uma apresentação que comporta o essencial da sua informação. Iniciado por um breve texto do Presidente da Junta, e seguido por um texto descritivo do percurso expositivo com o objectivo de enquadrar o visitante, à falta de textos de sala. O proprietário da colecção elaborou igualmente uma intervenção, dedicada

⁴³ Pequeno livro utilizado durante o baile para registo de danças e respectivos pares.

⁴⁴ Na exposição da Junta de Freguesia da Madalena, os painéis utilizados foram gentilmente cedidos pelo Palácio Nacional da Ajuda, assim como a iluminação pela Câmara Municipal de Lisboa.

ao tema da dança romântica e focando o seu papel social, num discurso técnico de um especialista da área. Por fim, foi integrado um anexo com a relação das gravuras em exposição, com o propósito de documentar a exposição e fornecer informações detalhadas ao público.

A divulgação ficou ao cargo das respectivas entidades com quem trabalhamos em parceria nesta organização. Na primeira foram executados cartazes, numa concepção idêntica à capa do catálogo, assim como os convites enviados. Segundo a informação da Junta, foram enviados cerca de 300 convites para a inauguração da exposição, mas a impressão de cartazes foi mínima e não houve a divulgação desejada pelos seus arruamentos.

A imagem seleccionada como representação da exposição foi uma gravura que, simbolicamente, caracteriza a dança romântica, acompanhou todo o material de divulgação: catálogo, cartazes e convites.

No balanço do número de visitantes registado, observamos o seguinte gráfico:

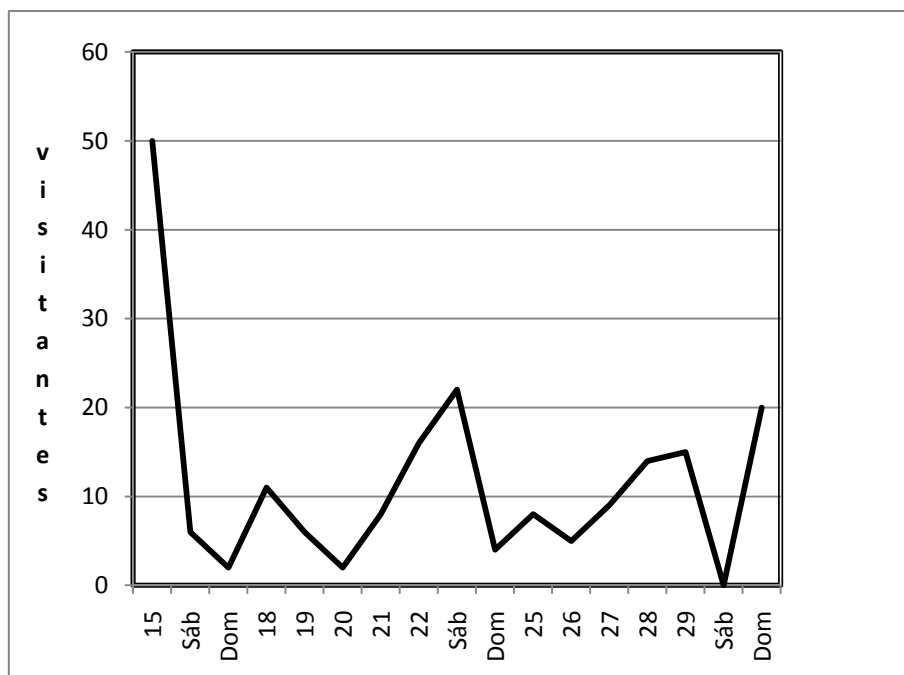


Gráfico 1. Relação de visitantes à Exposição realizada em 2009 na Junta de Freguesia da Madalena

Concluímos que o número de visitantes⁴⁵ do dia da inauguração foi significativo, estimulado pelo envio dos convites. Num total de 198 visitas ao longo da temporada, destacam-se ainda dois dias (23 e 30) com a adesão a rondar os 20 visitantes, pelo facto de serem fim-de-semana.

Julgamos que o fraco número de visitantes se deve essencialmente a falhas na divulgação, e à falta de cumprimento da estratégia pensada para o efeito. O envio dos convites não foi suficiente para a divulgação do evento; o número de cartazes ficou aquém do necessário; não existiu um plano de divulgação que gerisse o contacto com a imprensa local, apenas houve referência ao acontecimento no *blog* da Junta de Freguesia.

O segundo momento desta exposição, que se tornou itinerante, a partir do momento em que surge o convite efectuado pela Câmara Municipal de Óbidos, a propósito de um workshop de dança.

Este convite vai ao encontro das nossas expectativas futuras na criação de parcerias com entidades diversas que pretendam elaborar projectos desta natureza. Esta oportunidade surge para ser parte integrante de um projecto prático, que foi marcado com a presença de professores de dança de todo o país, sendo dignamente complementado “teoricamente” por uma mostra iconográfica da Dança Romântica.

Estas experiências demonstram a viabilidade da colecção na concepção de projectos individuais ou integrados noutros, com a capacidade de concretizar o seu objectivo principal: divulgação da História da Dança.

Se por um lado, e relevante na primeira apresentação, a colecção potencia o desenvolvimento de exposições de distintas temáticas, como veremos no programa museológico. Por outro lado, e reafirmamos o potencial de unir a teoria à prática, tem a vantagem de uma dinâmica pouco habitual: a investigação histórica da dança é demonstrada através da sua execução prática.

O material resultante das apresentações está disponível no anexo 3.

⁴⁵ Destacamos a presença da Sra. Secretária de Estado da Cultura Dra. Paula Santos, a Directora do Palácio Nacional da Ajuda Dra. Isabel Silveira Godinho e Ex-Directora do Museu da Água (EPAL) Dra. Margarida Ruas e um representante da Presidência da Câmara Municipal de Lisboa que também marcou presença.

Capítulo 3.

Programar para um *Museu da Dança*

3.1 *Musealizar a Dança?*

Antes de mais, achamos pertinente iniciar este capítulo expondo a nossa perspectiva sobre o conceito *musealizar*, cujo significado introduzimos neste trabalho de modo a analisar e avaliar, em termos museológicos, o potencial de colecções dedicadas às artes efémeras, muito especificamente, ao caso da Arte da Dança.

Partindo de uma reflexão que efectuámos sobre a importância deste legado artístico como referência da memória colectiva, fonte basilar para o conhecimento profundo de uma determinada sociedade, numa determinada época histórica, a partir das suas características culturais como parte integrante da sua identidade, pretendemos, nestas páginas contribuir para a conceptualização da *musealização da dança*. Entendemos *musealizar* como a criação de condições para a concretização de um objectivo que se confunde com a essência do acto de *dançar*, eternizando o momento da sua realização. Ou seja, tudo o que regista e documenta, passível de ilustrar esta arte, pode ter o potencial de dinamizar a divulgação da dança a um nível mais abrangente e complexo do que o seu intuito primário. Desta forma, a concretização de reunir documentos e a atribuição de um estatuto de funcionalidade museológica, permite criar condições de resposta às funções museológicas (reunir, investigar, preservar e divulgar) e assim estabelecer novas vias para promover e educar o gosto pela dança. É a este processo, que se inicia a partir do registo de um momento dançável e vai até à sua interpretação posterior de perspectiva museológica, que designamos *musealizar*.

A partir do momento em que se torna possível dar características museológicas a este tipo de espólio, outros potenciais podem ser equacionados. Falamos, a partir da existência de uma instituição/museu capaz de reunir as colecções dedicadas à dança, de apoio à investigação e divulgação através de exposições, actividades pedagógicas do serviço educativo, publicação de catálogos, organização de conferências, etc.

A partir da observação de museus e colecções de dança salientamos que os acervos que albergam são, em suma, de uma natureza homogénea, como resultado da política de

incorporação que, normalmente, estabelecem. Dada a sua especificidade de colecções, a incorporação de objectos é efectuada, principalmente, a partir de doações ou integração de arquivos de instituições extintas (companhias, centros de documentação teatros, fundações ou outros), ou colecções privadas de personalidades ligadas a esta arte. A aquisição ou recolha pontual pode também contribuir para o acréscimo do acervo mas é, essencialmente a partir do depósito deste património que o seu número vai aumentando. Na existência de uma instituição/organização preparada para o efeito, as entidades, particulares ou institucionais, têm a quem confiar a sua colecção com a certeza de que a sua memória irá ser fruída e perpetuada. Os acervos são, normalmente, constituídos por documentos e objectos originais a partir da prática da dança (o texto, notas coreográficas e de encenação, a cenografia, os trajes, os adereços, as partituras musicais) ou documentos que reflectem a prática da dança (gravuras, fotografias, registos sonoros, filmes documentários e de cena, programas, registos da imprensa, correspondência, entre outros).

Um museu dedicado a uma arte do espectáculo, como o caso da dança, pressupõe uma estrutura organizacional diferente da habitual, como a que encontramos num museu de artes plásticas e decorativas, por exemplo. É certo que a sua missão está assente nas funções principais de um museu (incorporação, investigação, inventário e documentação, conservação, divulgação e educação). No entanto, as especificidades do espólio recomendam que se opte por diferentes critérios na sua divulgação e nas condições de oferta aos diversos públicos que a ele recorrem. Por um lado, parte da sua colecção é constituída por espólio documental, o que fomenta a criação de um centro de documentação, ou pelo menos uma sala de apoio à sua consulta, de modo a criar condições à divulgação dessa documentação e estimular a investigação desta área. Esse local, que num museu de artes plásticas, seria, digamos, um sector “secundarizado”, dedicado ao acesso restrito de investigadores, neste caso deve ser pensado como um sector principal do museu, acessível não só à investigação mas também ao público em geral que deseja aceder aos registos/acervo do museu. Assim, este modelo de projecção da colecção deverá ser dinamizado em paralelo a outras formas de divulgação como, por exemplo, a exposição. Por outro lado, outro traço específico deste tipo de instituição reside na vertente prática, da própria dança, seu fundamento, o que permite a realização de diferentes géneros de actividade. Com a principal missão de cultivar e promover, a fruição, o conhecimento, o gosto e o amor pela dança e pela sua história, este museus podem, e devem, beneficiar das suas distintas características para melhor impulsionar os seus objectivos.

Já André Veinstein⁴⁶ no artigo “The World’s Theatrical Museums” (1966) destaca a situação dos arquivos e museus dedicados às colecções de teatro e sublinha o seu carácter especial, ao conferir-lhes uma exclusividade que os distingue na apresentação ao “seu” público:

“To a greater extent perhaps than many other institutions, theatrical museums call for renewal, mobility and contact with a public accustomed to efforts at presentation, to combined effects of lightning, colour and sound, and to movement, rhythm and atmosphere. Few similar activities demand so much learning and artistic sensibility from those responsible for them.” (Veinstein, 1966:52)

Assinalamos ainda, pela relevância para o nosso estudo, a análise que este autor realiza aos investigadores que procuram este tipo de colecções. Na sua intervenção “Méthodologie des Documents de Théâtre” (1980), salienta que, aos documentos úteis à execução do espectáculo (que nós ampliamos à dança) os autores/coreógrafos procuram os textos, a coreografia e a iconografia sobre uma determinada época, um meio social, uma personalidade, por exemplo; os intervenientes/actores/bailarinos acedem a documentos sobre um autor, uma obra, a trajes, a costumes, a encenações, a fotografias; os cenógrafos procuram, na maioria, documentos e maquetas que lhes respondam a questões sobre resoluções cenográficas; os figurinistas procuram essencialmente representações de trajes de época, trajes de cena utilizados a partir de maquetas, desenhos, notas, tecidos, entre outros.

Existem na Europa e nos Estados Unidos da América museus e instituições dedicados a reunir espólios que têm por objecto a Dança. A partir destes exemplos, pretendemos demonstrar a possibilidade da criação de um projecto que, idealmente, ofereça condições de conservação e divulgação da dança portuguesa, objectivo no qual incluímos a colecção que estudamos.

⁴⁶Reconhecido investigador e autor de obras de referência em história do teatro, estética, pedagogia e conservação e co-fundador da Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle - SIBMAS.

Em Nova Iorque, o *National Museum of Dance & Hall of Fame*⁴⁷ foi inaugurado em 1986. O único museu americano dedicado inteiramente à Dança, alberga uma colecção composta por fotografias e vídeos, trajes e adereços e um arquivo de documentação. A principal e permanente exposição, *C.V. Whitney Hall of Fame* honra os que são considerados membros da *Hall of Fame* da dança do século XX, e é composta por fotografias, vídeos, biografias e objectos diversos. As exposições temporárias são dedicadas a personalidades (bailarinos, coreógrafos, fotógrafos, companhias, designers), tipologias de dança (a dança japonesa *butô* por exemplo), a um bailado em particular ou a artistas cujo trabalho se baseia na representação da dança (pintura, escultura, fotografia). No seu programa anual inclui a produção de galas e comemoração de dias festivos. Este museu tem igualmente uma sala destinada à consulta de documentação e uma escola de dança.

Entre os museus europeus que se dedicam a esta arte, destacamos o *Dansmuseet*⁴⁸ em Estocolmo, Suécia. Impulsionado por Rolf de Maré, que reuniu em Paris o espólio dedicado ao *Ballets Suédois* desde a década de 20, regressou a Estocolmo em 1953 para criar um núcleo museológico na *Royal Opera House*. O museu, como hoje é conhecido, abriu portas em 1999 e a sua colecção é constituída por variados espólios de diferentes continentes e civilizações. As danças rituais africanas, a arte dramática asiática ou o cruzamento artístico na Europa dos anos 20, a evolução da dança social, as grandes companhias e bailarinos do século XX, são temas que estão representados nas suas colecções em diferentes núcleos: pintura, gravuras, desenhos, traje, maquetas, adereços, entre outros. Destacam-se uma das maiores colecções de traje dos *Ballets Russes* e obras de artistas representativos da época como Delaunay, Matisse, De Chirico e Cocteau entre outros.

Além de uma exposição de carácter permanente que mostra parte das suas colecções, este museu desenvolve um programa variado de exposições temporárias (média de quatro exposições por ano) sob temáticas que procuram ampliar o conceito e o gosto por esta arte, e apresenta, além dos temas habituais sobre os percursos de companhias e

⁴⁷ <http://www.dancemuseum.org/>

⁴⁸ <http://www.dansmuseet.se/english/index.html>

(ou) artistas, diálogos com outras expressões artísticas; a dança como efeito político, geográfico e cultural; ou a importância do movimento num conceito filosófico.⁴⁹

O Centro de Documentação *Rolf de Maré* contém disponível uma biblioteca (c. 4000 títulos), uma videoteca (c. 3000 vídeos), arquivo (programas, recortes de imprensa, fotografia) e arquivos pessoais (instituições/personalidades) que foram doados ao Museu. Este Centro abrange a temática do Ballet Clássico e do Contemporâneo, assim como danças não-europeias.

A sua política de incorporação confirma o que já aqui sublinhámos. As doações são a forma mais corrente (por exemplo, a ultima doação foi o arquivo de Adam Darius), mas as aquisições também se mostram frutíferas, com a ajuda do Grupo de Amigos do museu (a aquisição em leilões londrinos de trajes dos *Ballets Russes* com figurino de Henri Matisse, Léon Bakst e José Maria Sert) ou a partir de fundos doados (a aquisição da litografia de Lehmann “*Pas de trois consines?*” de 1848).

Este museu desenvolve actividades dirigidas a vários tipos de público que se traduzem em apresentações de dança, workshops para várias faixas etárias, concertos, actividades manuais, sessões de cinema, programas com e para crianças de modo a contactarem com o mundo do espectáculo do bailado através de, por exemplo, encontros com bailarinos de Companhias suecas.

Os objectivos de documentar e registar, salvaguardar e dinamizar este património são igualmente perseguidos noutra tipo de instituições, sejam companhias que desenvolvem uma política de salvaguarda do seu espólio, sejam centros culturais que dinamizam esta vertente artística. Na tipologia das primeiras, exemplificamos com a mais antiga companhia britânica de dança – *Rambert Dance Company*⁵⁰ - cujo arquivo se foca na sua reunião de espólios e de organizações/particulares que com ela se relacionaram desde a sua criação em 1926 até à actualidade, e contém diversos grupos documentais – material publicitário, figurativo [figurinos, cenografia, luz], audiovisual, de produção [notas

⁴⁹ A diversidade de temas passíveis de desenvolvimento nesta área é sintomática nas exposições realizadas no Dansmuseet: *African: Masked Magic* (1997); *I Need Space* (1998); *Concrete – 20th Century movements in Nordic Art* (2001); *Immortals of the Middle Kingdom – China’s Jingju (Peking Opera) theatrical tradition* (2001); *Dance Drawings by Swedish Artists* (2002); *The Soul of Tree - The Purity of Form [sculpture]* (2003) *Man in Motion – The man who took a step towards the moving image [photographs]* (2005); *Stage Animals* (2006); entre outras.

⁵⁰ <http://www.rambert.org.uk/>

coreográficas e musicais], e outros. Por outro lado, e em relação aos segundos, com forte referência em toda a Europa, o *Centre National de la Danse*⁵¹ (CND) em Paris, criado em 1998, presta um serviço exemplar à comunidade e ao público da dança. Identifica as suas principais missões – Formação e Serviço aos Profissionais, Património e Criação – em diferentes departamentos: Recursos Profissionais, Formação e Pedagogia, Criação e Divulgação, Memória e Investigação e Mediateca. A fim de oferecer o conhecimento da arte da dança e a sua história, o CND propõe uma série de actividades que desenvolvam a cultura coreográfica, a investigação e a formação de públicos. Achamos pertinente para o nosso trabalho, observar o departamento dedicado à Memória e Investigação que difunde a sua missão a partir das seguintes vertentes: *Les expositions*⁵², que divulga trabalho de investigação existente e promove programas desta área a desenvolver no Centro; *L'édition*, que apoia iniciativas de editores privados em co-edições e publica as suas colecções em temas como pedagogia, investigação, património e criação; *La Recherche*, com divulgação em conferências, publicações, exposições e ateliês para jovens investigadores; *La "réactivation" du patrimoine*, transmite determinados repertórios coreográficos na programação de espectáculos, conferências e filmes; *L'audiovisuel*, arquivo de fontes e recuperação de projectos para a perpetuação da memória; *Aide à la recherche et au patrimoine en danse*, através do qual, no seguimento da mesma política de salvaguarda e da investigação da dança, o CND oferece apoio à criação de coreografia e à utilização das notações coreográficas. A Mediateca disponibiliza documentação internacional actualizada sobre c.28000 títulos, vídeos e partituras musicais, o que significa para a investigação um importante arquivo de fontes inéditas sobre a dança do século XX e XXI.

De uma forma geral, e em particular entre os casos referidos, distinguimos a conformidade com os princípios que inspiram estas instituições de modo a responder a um público específico. Falamos da missão comum da salvaguarda e perpetuação da memória das artes do espectáculo através da reflexão, da investigação rigorosa e aplicada e da sua divulgação.

Em Portugal existem duas colecções a que não podemos deixar de fazer referência nesta fase do nosso trabalho. A primeira é a colecção dedicada à dança sediada no Museu

⁵¹ <http://www.cnd.fr/>

⁵² Por exemplo, a exposição Scènes de bal, bals en scène, a realizar no CND de 09Fev2011 a 30Abr2011, dedicada à história e evolução das danças sociais e a sua ligação às danças teatralizadas, semelhante ao tema da exposição realizada a partir da colecção em estudo – capítulo 3.2.3.

Nacional do Teatro, composta por dois núcleos: Verde Gaio⁵³ e Ballet Gulbenkian⁵⁴. O primeiro, que recupera parte do espólio da Companhia, é composto por mais de 150 trajes de cena executados entre 1940 e 1949 acompanhados, muitos deles, pelos seus figurinos e fotografias de cena; recortes de imprensa, adereços de cena; programas e cartazes. O segundo, Ballet Gulbenkian, é composto por c. 300 trajes e adereços de cena, de que destacamos a única intervenção de Paula Rego na área da dança como figurinista.

A segunda colecção que pretendemos referenciar como exemplo, é o espólio pertencente à Companhia Nacional de Bailado⁵⁵ representado num arquivo referente aos espectáculos realizados desde a sua criação em 1977: fichas técnicas, guiões, fotografias (cena, ensaios e retratos), recortes de imprensa, figurinos, trajes, adereços, programas, vídeo e áudio.

Sabemos que são poucos os estudos realizados sobre a História da Dança em Portugal, e menos ainda sobre a temática específica da *musealização da dança*. A dispersão das colecções, que possam existir, não favorece a salvaguarda deste património e seria desejável enfrentar a lacuna do que está por conhecer, a fim de dar um tratamento condigno ao seu estatuto representativo na cultura artística portuguesa. Se é utópico sugerir um levantamento e inventariação do espólio sobre a dança em Portugal, não é com certeza fantasioso criar condições para que se sigam os princípios básicos da política museológica. Existem colecções, como a que neste trabalho estudamos, que têm qualidade para que lhes sejam atribuídas novas funções como, por exemplo, o desenvolvimento de programas adaptáveis à sua capacidade formativa e pedagógica através do entretenimento e da fruição cultural, fundamentando, desta forma a sua existência e preservação.

⁵³ Em 1940 António Ferro, Secretário da Propaganda Nacional, impulsiona a criação de uma companhia que, através da divulgação da dança tradicional, “glorifique” o nacionalismo do regime e afirme a sua “portugalidade”. Francis Graça concretiza este projecto, com o apoio do Estado, a partir dos conceitos do tradicional e do folclórico teatralizado – o Verde Gaio. António Ferro tem a ambição de um grupo que denomina como os *bailados russos portugueses* e proporciona a reunião de artistas plásticos e músicos, como Frederico de Freitas (1902-1980) e Carlos Botelho (1899-1982), seguindo muito superficialmente a concepção de Serge Diaghilev na Companhia *Ballet Russes*.

⁵⁴ A Fundação Calouste Gulbenkian funda o Grupo Gulbenkian de Bailado em 1965, fundamental na alteração de gosto pela dança, com a oferta de uma nova ideologia e dinâmica de coreógrafos nacionais e estrangeiros. Foi extinto em 2005.

⁵⁵ Por iniciativa governamental, em 1977 é criada a Companhia Nacional de Bailado, como uma conquista cultural no panorama português, de cariz académico-clássico. Até aos dias de hoje, esta Companhia apresenta um repertório nacional e internacional.

O facto de esta, ou outras colecções, não estarem integradas num espólio institucionalizado, não será motivo para que não sejam divulgadas, a partir de exposições como as que já foram realizadas, ou pela promoção da sua função educativa. Efectivamente, e como já demonstrámos, o seu potencial na criação de programas de diversas naturezas é vasto. Seja pela sua vertente teórica, que contribui para o conhecimento histórico, social e cultural de uma sociedade e para o desenvolvimento do gosto pelas artes do espectáculo, a partir da sua base documental, com a realização de actividades e (ou) exposições. Seja a partir da sua demonstração prática com actividades relacionadas com a expressão corporal e com o movimento.

Assim, conforme desenvolveremos a seguir, e fundamentado pela análise que realizámos à colecção em causa, propomos um programa museológico que contribua com as ferramentas necessárias para a concretização de actividades pedagógicas a partir de colecções específicas do tema da Dança.

3.2 O Serviço Educativo e a Educação Artística e Cultural

“Through the activities of display and interpretation, using objects, paintings, photographs, models and texts, museums construct a view, present a story and produce resources for learning.”

Eilean Hooper-Greenhill

Neste capítulo pretendemos apresentar considerações que alguns autores realizaram sobre o Serviço Educativo e o papel dos museus nesta função. Embora a nossa proposta não seja, à partida, destinada a um programa educativo de uma instituição, parece-nos fundamental reflectirmos sobre teorias construídas a partir do papel pedagógico do museu e, especificamente de uma colecção. Ao longo desta reflexão tencionamos, paralelamente, estabelecer ligações com o nosso tema e desenvolver bases teóricas que fundamentem este trabalho.

A citação de Eilean Hooper-Greenhill (1998) sublinha o papel actual do museu na sociedade. Reconhecida desde a criação do museu público, ainda que de forma transversal, a função educativa está cada vez mais patente nas preocupações dos profissionais da área.

Ao longo das últimas décadas, as funções do museu têm vindo a abranger outras prioridades além das tradicionais (investigação, conservação, exibição e divulgação) ao construírem as suas actividades na base conceptual da estruturação do conhecimento e da aprendizagem, como processo fundamental da formação do indivíduo.

De expressão cada vez mais vincada e com estrutura organizada, principalmente a partir dos anos oitenta do século passado nos museus portugueses, o Serviço Educativo é hoje uma frente de actuação fundamental no compromisso entre o museu e os desafios da actualidade. Segundo Clara Camacho (2007), a evolução destes serviços aponta principalmente para a mudança de paradigma a que se assiste nesta instituição, destacando dois motes: *abertura* e *alargamento*, consolidados através da tendência de abertura do museu ao plano social e à sociedade e do seu alargamento a conteúdos patrimoniais e a nível organizacional. De facto, é notória a aproximação da política cultural às massas sociais, distanciando-se da noção elitista da cultura, através da criação de programas gerais e (ou) específicos, dirigidos a públicos identificados e diferenciados pelas suas características, com o mesmo nível e padrão. A par desta nova abordagem, a ampliação dos campos patrimoniais a explorar, como o património industrial, científico, técnico e virtual, obriga o próprio conceito de *museu* a actualizar-se e a adaptar-se aos tempos actuais.

São vários os investigadores que abordam o tema da *educação no museu* procurando definir este conceito e delinear os âmbitos e campos de actuação a que os novos compromissos obrigam. Perante a evolução para uma sociedade que privilegia o conhecimento e a aprendizagem, em oposição à simples informação passiva, e que responsabiliza cada vez mais o indivíduo na utilização construtiva dessa informação, é da responsabilidade colectiva e das instituições a criação de ambientes e ferramentas para a promoção do saber e do crescimento individual.

George Hein (2000) destaca que “learning is now seen as an active participation of the learner with the environment.” sublinhando a experiência como um meio destacado no processo de aprendizagem.

As instituições culturais são promotoras deste crescimento e reflectem, ao mesmo tempo, a diversidade cultural e a sua transformação permanente. Como espaços de promoção da construção do saber e do debate, na divulgação artística e da identidade cultural de uma sociedade, têm ainda a função de dar resposta à fruição e ao lazer da sociedade sua contemporânea. É perante este duplo desafio – fruir aprendendo ou

aprender fruindo – que os projectos culturais são uma base fundamental de impulso a este novo paradigma cultural.

Os museus são talvez as instituições da sociedade que melhor têm a capacidade de satisfazer as necessidades de aprendizagem de todo o tipo de pessoas, sejam as que procuram experiências de grande conteúdo educativo, sejam as que procuram opções de lazer e entretenimento com uma actividade que lhes é proposta.

O serviço educativo acede desta forma a um novo patamar, com novas estratégias de abordagem e de relação com o público, repensando o seu papel como mediador de comunicação entre a instituição e o seu público. É esta mediação que torna o serviço educativo basilar na formação da reflexão crítica do público com quem trabalha e no apoio a esse binómio – aprender/fruir.

O facto de nos dirigirmos para este paradigma, com a noção do valor educativo das instituições culturais, permite o desenvolvimento de melhores formas de actuação para a missão educativa e transmissão do conhecimento.

Susana Gomes da Silva (2007) evidencia o alargamento da noção de experiência museal através dos diferentes tipos de processos de aprendizagem aplicados a esta prática pedagógica. De facto, os profissionais do serviço educativo tendem a ter em conta a aplicabilidade de noções que antes eram desenvolvidas apenas nos termos da educação formal. Os modelos educativos no contexto de museu, como educação não formal, comportam assim, e cada vez mais, outras concepções teóricas de aprendizagem passíveis de serem aplicadas no espaço museológico.

Uma distinção necessária entre os conceitos formal, não formal e informal, em que o primeiro é indicado como uma aprendizagem estruturada: objectivos, conteúdos e actividades predefinidas que se enquadram no contexto escolar ou de formação conducente à certificação; o conceito não formal adapta-se a uma aprendizagem estruturada, em termos de objectivos e recursos, mas não é dispensada em contexto de ensino, em que o sujeito escolhe o local, o tema e o tempo para as actividades; por outro lado, informal designa as actividades não estruturadas que são, geralmente, vividas no quotidiano e em lazer, consideradas cativantes e divertidas.

No nosso projecto pretendemos desenvolver programas de actividades que permitam estabelecer diferentes energias sociais, lúdicas, educativas e culturais, num

contexto não formal e informal, em prole do crescimento global e enriquecimento do indivíduo.

3.2.1 Teorias de aprendizagem

Neste subcapítulo não pretendemos desenvolver as questões teóricas da aprendizagem, mas sim fazer uma breve sinopse das teorias que achamos pertinentes para utilização na prática do nosso trabalho.

Formas de Aprendizagem

No seguimento da concepção da psicologia evolutiva, legatária de Piaget, são vários os autores que atribuem esta noção de aprendizagem ao desenvolvimento teórico do papel do museu na educação. O conhecimento resulta da assimilação do novo em confronto com o que já é conhecido. Ou seja, aprender consiste em assimilar dados e experiências e colocá-los em relação lógica com o que se conhece. Ninguém parte do zero. Mesmo que a temática seja completamente desconhecida, existe uma acumulação de conhecimentos, vivências e contextos prévios que são utilizados como recursos na nova aprendizagem e que servem como comparação ou análise da novidade. Não existe verdadeira aprendizagem até que o novo material seja integrado com o velho (Hooper-Grennhill, 1998).

Autores como Falk, Dierking ou Hein têm vindo a consolidar noções de aprendizagem no contexto museológico em que o papel activo do sujeito é fundamental no resultado final. A teoria construtivista define o sujeito como activo na interpretação da experiência educacional, a partir dos seus conhecimentos prévios, da sua experiência vivida e da sua motivação para a aprendizagem. Desta forma, o papel activo pressupõe a participação do aluno através do uso das suas mãos e da sua mente na experiência, interagindo nas actividades, manipulando-as, chegando a conclusões e aumentando o conhecimento (Hein, 2000). A experiência, distinta da demonstração, determina se essa informação irá ou não ter significado para o aluno e ficar registada na sua memória.

Como destaca Hooper-Greenhill, a memória está relacionada com o nível da participação, sendo que numa aproximação normal apenas nos recordamos de 10% do que lemos, 20% do que fazemos, 30% do que vemos, 70% do que dizemos e 90% do que dizemos e fazemos. Ou seja, o que fica retido na nossa memória e se traduz em conhecimento é efectivamente proporcionado segundo a actividade e o grau de participação através das diferentes vias, como demonstra a autora no quadro a seguir:

% de retenção	Tipo de actividade	Forma de aprendizagem e nível de participação
10%	<ul style="list-style-type: none"> • Leitura 	Simbólica - abstracta - passiva
20%	<ul style="list-style-type: none"> • Escutar palavras 	
30%	<ul style="list-style-type: none"> • Observar quadros • Observar objectos • Ver um filme • Observar um diorama • Observar uma demonstração • Observar uma dramatização 	Icónica - concreta - passiva
70%	<ul style="list-style-type: none"> • Participar num debate • Dar uma conferência • Fazer uma demonstração • Manejar e falar sobre objectos 	Activa - experimental - activa
90%	<ul style="list-style-type: none"> • Usar exposições interactivas • Fazer uma demonstração • Fazer uma apresentação encenada 	Activa - experimental - activa

Quadro 1. As formas de aprendizagem e participação (Hooper-Greenhill, 1998: 194)

A partir deste quadro, entendemos que a percentagem de retenção de informação é maior quanto mais participativa é a acção do indivíduo. A indicação de diferentes vias de aprendizagem permite compreender a evolução entre a acção e a reacção. A forma **simbólica** actua a um nível abstracto e o leitor/ouvinte pode ser completamente passivo na acção, concretizando a sua intenção pedagógica, caso fomenta especial concentração. A forma **icónica** traduz-se através do contacto visual e da observação de representações da realidade. Segundo a autora, é esta a forma mais concreta de aprendizagem. A forma **activa** conduz à aprendizagem através do contacto com os objectos reais, pessoas ou actividades.

Aplicável a qualquer pessoa, seja qual for o seu nível de conhecimento, percebemos que a retenção de informação e aprendizagem é maior se participar activamente na acção. Assim, o processar de novas experiências pode tornar-se uma prática atractiva e divertida. Segundo esta concepção, os museus que desenvolvem exposições com características interactivas e fomentam a manipulação seguem o modo activo de aprendizagem.

Normalmente, os museus utilizam a forma icónica, sendo os meios visuais bidimensionais ou tridimensionais o seu meio efectivo de transmissão do saber. O indivíduo regista o que observa de uma forma passiva, sem interferir no processo, mas é por outro lado uma forma concreta de efeito imediato. A autora define “concreto” como o que não requer uma alta capacidade de raciocínio, ou seja, a maioria das vezes será de compreensão quase imediata. Assim, apela para a utilização de elementos icónicos e o aproveitamento do seu potencial didáctico, especialmente se as imagens utilizadas reflectirem o quotidiano dos observadores. O seu carácter imediato estimula os sentidos.

Quando não se utilizam os potenciais do modo icónico e activo, o resultado de uma apresentação ou de uma exposição consente a limitação e variedade de públicos a abranger. Quanto maior for a oferta de possibilidades de contacto e interacção, maior será a hipótese de serem utilizadas. (Hooper-Grennhill, 1998)

É a experiência multissensorial e global de uma visita a uma exposição, seja ou não proporcionada pelo serviço educativo, que resulta numa actividade complexa, lúdica e, quem sabe, inesquecível. A realidade não-formal, longe do espaço em que o aluno está habituado a aprender e a ser avaliado, o contacto com os objectos e a sua manipulação, as actividades interactivas que proporcionam o uso da criatividade e da imaginação, o apelo para as sensações (visual, táctica, auditiva, corporal) e as emoções, a interacção com o próprio espaço do museu e os seus conceitos e discursos, o desenvolvimento da curiosidade e da apetência do saber, num espaço único e diferente, permitem tornar esta forma de aprendizagem numa experiência incomparável.

Museum experience é o termo inglês que define esta actividade globalizadora e que diversos autores apelidam como fundamental na estrutura funcional do museu. John Falk e Lynn Dierking (2000) entendem esta noção num processo amplo de um conjunto de aprendizagens e sensações vividas, desenvolvido em torno de três contextos: pessoal, social e físico. É a partir da conjugação de estes factores que é definida a forma e a intensidade de retenção da experiência vivida, que pode ser bastante duradoura ou, pelo contrário, fugaz e

insignificante. O potencial da aprendizagem acaba por depender da capacidade da instituição para proporcionar perante os diferentes contextos de cada grupo/indivíduo (a nível pessoal e social, que enquadram o legado emocional, a experiência de vida, o conhecimento prévio, as raízes sociais, culturais e educativas, assim como as motivações individuais que o levam a participar nesta experiência) o incentivo e a capacidade de marcar a memória individual e de enriquecer o seu conhecimento através das actividades oferecidas, da eleição dos temas e as formas como os põe em contacto.

Múltiplas Inteligências

Sobre a experiência multissensorial, Hooper-Greenhill (1998: 198) adianta a importância da utilização dos sentidos e a exploração da capacidade individual nas múltiplas inteligências. O novo modelo apresenta uma forma mais complexa da teoria, em que a inteligência múltipla está fraccionada em diferentes faculdades: linguística, lógico - matemática, raciocínio espacial, capacidade musical, inteligência corporal - cinestésica, inteligência interpessoal e a inteligência intrapessoal. Esta fragmentação das faculdades individuais permite-nos estabelecer critérios no tipo de actividades de potencial variado, com a possibilidade de cruzar estímulos e chegar a pessoas com capacidades muito distintas.

Para melhor compreensão, analisamos sumariamente as potencialidades de cada inteligência, a partir de um exemplo específico, como a elaboração de uma pequena história com formato de argumento de bailado, a partir de libretos e imagens representativas que estimulem a criatividade do grupo educativo (crianças 6-12 por exemplo), para posterior encenação e demonstração mímica:

- A **inteligência linguística**, que define a aptidão de utilizar as palavras e o seu significado com a devida precisão - é activada na leitura e compreensão do argumento que tomamos como ponto de partida para a nossa actividade e depois na criação da nossa história, no desenvolvimento da acção, na caracterização das personagens.
- A **inteligência lógico – matemática**, define a capacidade de trabalhar de uma maneira lógica, pode ser estimulada na criação de maquetas de cenários à escala correcta; estimular cientificamente a resolução de problemas técnicos como a montagem de cenários; desenhar geometricamente

adereços necessários à nossa história; criar problemas matemáticos a partir de objectos e distinguir formas geométricas.

- O **raciocínio espacial** é representativo na formação de um modelo mental de um espaço, seja bidimensional ou tridimensional, estimulado a partir do desenho. Reconstruir em maquete ou em desenho um palco a partir de uma imagem (gravura ou fotografia) ou, estimulando a imaginação, o cenário e o resultado da nossa história em cena.
- A **capacidade musical** define naturalmente a faculdade de interpretar e compor música. Na nossa actividade podemos apresentar composições musicais que pertencem a bailados apresentados através da imagem; adaptar um novo tema à nossa história após a audição e avaliação de diversos exemplos; o contacto com réplicas ou instrumentos musicais; adaptar de um som ou de uma música a diferentes movimentos e vice-versa. Ou seja, criar movimentos e reconstruir emoções e reacções a partir de diferentes composições musicais ou, pelo contrário aprender a escolher um tema musical que se adapte a cada situação da nossa história.
- A **inteligência corporal – cinestésica** é a capacidade de criar coisas ou resolver problemas utilizando parte ou todo o nosso corpo. Esta faculdade pode ser estimulada na nossa actividade de diversas formas, sendo a forte abordagem através de exercícios de expressão corporal, de mímica e da dança de modo a atingir o principal mote: representar a nossa história. Podemos incluir neste tema o potencial dos trabalhos manuais, com a realização de pinturas, modelagem a barro ou plasticinas de cenários, adereços e personagens.
- A **inteligência interpessoal** traduz-se na compreensão da outra pessoa como ser individual mas na capacidade de trabalhar em colaboração/equipa, explorando as diferenças e as semelhanças com o mesmo intuito final. Nesta actividade podemos criar situações de trabalho em equipa, destinando diferentes actividades a pequenos grupos, de modo a todos trabalharem para o mesmo resultado e no final ser feita uma montagem global a partir dos trabalhos realizados. A par, estimulamos a resolução de problemas em conjunto dentro de cada grupo, em função dos recursos disponíveis a cada um.

- A **inteligência intrapessoal** está relacionada com a anterior e consiste na capacidade individual de criar um modelo para si mesmo e poder executá-lo com sucesso ao longo da sua vida. É uma faculdade mais subjectiva que as anteriores, mas é também função das instituições culturais e serviços educativos promover o auto-conhecimento e a auto-estima. Actividades de expressão corporal, musical ou manual podem estimular potencialidades até desconhecidas pelo próprio indivíduo.

As actividades lúdicas e culturais põem em prática faculdades pouco exercitadas nos contextos habituais de aprendizagem, sendo essa a mais-valia dos serviços educativos. Os modelos mais utilizados em contexto escolar são a inteligência linguística e lógico-matemática, por outro lado estas actividades permitem o acesso a outras capacidades úteis e importantes no desenvolvimento pessoal. O resultado desejável destas propostas é que, no final, os participantes nas actividades saiam com a sensação de descoberta, com curiosidade satisfeita e igualmente aguçada e com a noção de aprendizagem perante uma experiência marcada na sua memória.

As instituições culturais, nomeadamente os museus, oferecem aos seus visitantes o contacto com a existência real ou reconstruída de diversos mundos, pondo em prática qualidades úteis na vida quotidiana e facilitando o exercício de múltiplas inteligências, isolada ou globalmente. Os exemplos que aqui apontámos são apenas algumas das inúmeras actividades potenciais que colecções dedicadas ao tema da dança proporcionam nos serviços educativos.

Hands-on & Minds-on

George Hein (2000: 30) apresenta algumas objecções sobre o conceito de *hands-on*, que implica fazer para aprender, e sobre a teoria construtivista que define o sujeito como activo na construção do conhecimento. De facto, estes conceitos têm vindo a ser questionados no sentido da sua efectiva competência na aprendizagem. “Fazer” não é necessariamente sinónimo de aprender e realização de tarefas em exposições interactivas pode, por si só, não ser suficiente.

Hein aponta que na teoria *Discovery Learning* (“aprendizagem pela descoberta”), em que o aluno é induzido a manipular, explorar e experimentar, estes procedimentos não

significam que a resposta ao estímulo seja sempre activa. Muitas vezes, o aluno pode apenas memorizar as instruções e simplesmente reproduzi-las sem participar activamente na sua execução. Por outro lado, refere também que no método *Expository Educational* (“educação por exposição”), que reflecte o método formal da aprendizagem na escola onde o professor expõe a matéria, os alunos podem individualmente «descobrir» e podem compreender uma ideia ou um conceito, independentemente do processo de aprendizagem a que estão sujeitos.

A interactividade física, na construção de algo, manipulação de objectos ou interagir numa acção, pode levar a situações nas quais seja exigido o aluno pensar activamente. Não obstante, a actividade mental reclamada pode não ser estimulada pela actividade física. Actividades repetitivas de forma monótona, acções pouco estimulantes mentalmente, não conduzem necessariamente à faculdade de aprender. Não importa construir com as mãos se a mente não compreende essa acção. O desafio é criar um ambiente apropriado para que o aluno seja estimulado e a sua análise crítica seja posta em prática na reflexão da actividade que está a realizar. Ou seja, que o sujeito levante questões e dote a experiência de algum sentido.

Durante algum tempo, achou-se que a interactividade nas exposições era motivo de sucesso. Estudos recentes chamam a atenção para o facto de que as experiências sensoriais são produtoras de um conhecimento latente, que pode ou não ser armazenado pelo aluno sem produzir qualquer efeito, a não ser através de um estímulo cognitivo que posteriormente que lhe dê significado. (Sara Barriga, 2007)

Sobre a teoria construtivista, George Hein acrescenta ainda que, perante a noção dos conhecimentos prévios dos indivíduos e da sua importância na abordagem aos temas apresentados, não podemos esquecer a diversidade de conclusões alcançadas, as quais, mesmo não sendo padronizadas por paradigmas externos, fazem sentido dentro da realidade construída pelo aluno, não devendo ser excluídas ou tomadas como erradas.

Como termo de comparação, Hein lembra os novos áudio guias que permitem que o visitante escolha a seu trajecto por meio da preferência das obras relativamente às quais deseja ouvir a mensagem pré-gravada, o que é aceite pelos pedagogos construtivistas. Por outro lado, os tradicionalistas continuam a preferir que os visitantes sigam o trajecto numa sequência estabelecida. É apenas um exemplo, mas que levado a extremos e sem contrapartidas, mostra que qualquer teoria perde a sua validade.

Em conclusão, a organização de actividades que integrem estes conceitos, que se baseiem em estímulos e coloquem “problemas” a resolver pelos indivíduos, são formas de melhorar a experiência instrutiva. Esta participação potencia também a inteligência emocional no envolvimento do sujeito – *hearts-on* – pensar envolvendo-se.

Entre os vários conceitos que os autores vão desenvolvendo, é no conceito de experiência global e multisensorial que nós pretendemos focar o nosso trabalho.

Educação pela Arte

O conceito de “Educar pela Arte” tem sido trazido a debate a propósito da educação Artística e do seu papel fundamental nos sistemas educativos (formal e não formal), no sentido de reunir recursos na construção de “uma sociedade criativa e culturalmente consciente”⁵⁶, no contexto de aprendizagem.⁵⁷

Sem desenvolver demasiado, achamos pertinente a compreensão deste conceito no desenvolvimento do nosso programa, nomeadamente na introdução da dança histórica e da História da Dança em ambientes de aprendizagem. Desta forma, propomos que este trabalho contenha ferramentas que contribuam para a exploração do papel da dança na promoção da Educação Artística, incidindo especialmente num programa que ofereça a dança num contexto que ultrapassa o seu intuito primário.

A promoção da Arte e da Cultura como componentes essenciais a uma educação completa pretende desenvolver as capacidades individuais (criatividade e iniciativa, reflexão crítica, autonomia de pensamento e acção, equilíbrio cognitivo e emocional), promover a

⁵⁶ Ver Roteiro para a Educação Artística - Conferência Mundial sobre Educação Artística: Desenvolver as capacidades criativas para o século XXI. Comissão Nacional da UNESCO, Lisboa 2006.

⁵⁷ Em diferentes países, estão a ser desenvolvidas várias estratégias para a promoção da Educação Artística, na formação de professores de artes (O Artista em programas de Educação Comunitária, Canadá), na formação de artistas (O projecto Professor Artista, Reino Unido), na criação de parcerias a nível ministerial/municipal (Laboratórios de Investigação-Criação, Colômbia; Mochila Cultural, Noruega), parcerias a nível dos professores (Windmill Performing Arts, Austrália), parcerias a nível das escolas (Projecto-piloto da República da Coreia; Apoio dos Museus para a implementação do ensino através da pedagogia das Artes, EUA). Este último exemplo foi desenvolvido pelo Museu Guggenheim com o programa educativo Aprendizagem através da Arte, que leva artistas às escolas públicas para trabalharem em cooperação com os professores e alunos, com programas únicos e individualizados, de forma a abranger qualquer área disciplinar, em *workshops* semanais durante vinte semanas. O artista estimula o aluno a aplicar às disciplinas do currículo escolar o tipo de pensamento conceptual característico da criatividade artística.

expressão da diversidade cultural reforçando a consciência cultural, e estrutura-se a partir de três eixos fundamentais:

- 1) Estudo de trabalhos artísticos;
- 2) Contacto directo com trabalhos artísticos (concertos, exposições, filmes)
- 3) Participação em práticas artísticas.

Em resposta aos três eixos, o nosso programa propõe actividades em que o aluno adquire conhecimentos a partir da interacção com os objectos ou representações de dança da colecção; a partir da prática artística durante as actividades desenvolvidas; a partir da investigação/estudo estimulado pela relação Dança/História.

A Dança Educativa

A divulgação da dança e da sua História vai ter, no programa que propomos, como uma das vias possíveis, a integração de actividades práticas, desenvolvidas a partir do conceito básico da dança educacional. O conceito de dança educativa ou dança criativa será assim uma das formas de expressão e uma ferramenta importante na sua exequibilidade.

Equivocamente conotada muitas vezes com o *ballet* e com danças de espectáculo, com um ensino rígido, a dança é muito mais do que essa formação especializada e a sua manifestação abrange um leque maior de expressões. A dança é um movimento natural e espontâneo do ser humano, mais ou menos estético, cuja finalidade reside no prazer da sua execução de forma livre e expressiva. A Dança Educativa “é constituída por propostas de movimento lúdico-expressivo-criativo, com o objectivo, não de se ensinar a dançar, mas de promover o desenvolvimento integral da criança.” (Alberto B. Sousa, 2003).

Assim, a dança educativa estimula diversos sentidos na descoberta do movimento corporal, do seu equilíbrio estático e dinâmico, organização espacial, temporal e representações cognitivas. Organizada pelo educador, esta prática pode incluir a expressão dramática (dança-drama), a expressão musical (dançar e tocar), a expressão verbal (dançar e cantar) e a expressão plástica (dança com objectos que permitam explorar o seu resultado plástico). Estas actividades têm como objectivos principais o equilíbrio na personalidade, o conhecimento corporal e o seu controlo, a auto-estima e a capacidade de trabalhar em equipa.

Os conceitos que desenvolvemos neste capítulo são conceitos que achamos pertinentes na construção e na compreensão de um programa educativo com base na colecção que referimos e no seu tema: a dança. Sem perder a noção dos princípios museológicos, da importância da educação artística na aprendizagem, e da dança como disciplina fundamental no crescimento humano, em conformidade com a acção criativa e estímulo na formação deste programa, pretendemos agora apresentar ferramentas para a realização de um plano de acção educativa nesta área.

3.3 Plano de Acção Educativa

“A arte do movimento é o meio mais simples de estimular o cultivo do bom gosto artístico.”

Rudolf Laban⁵⁸

Optámos pela utilização do termo *Plano de Acção Educativa*, como poderíamos ter optado por *Animação Cultural e Pedagógica*, tendo em conta o carácter aglutinador deste programa a princípios de diferentes orientações. Se por um lado, é orientado por missivas de um Serviço Educativo sediado num museu/instituição, devido à sua conceptualização de colecção visitável, está, por outro lado, sujeito a premissas pedagógicas da Educação Artística. Pretende-se um equilíbrio entre as duas partes.

Antevemos este último capítulo do nosso trabalho como o culminar de diversos factores que fomos desenvolvendo ao longo do nosso estudo. O contexto da História da Dança portuguesa e o seu papel fundamental na nossa memória colectiva artística e cultural; o valor documental das colecções das artes do espectáculo na organização dessa memória artística; o conhecimento e análise profunda de uma colecção desta especificidade; e, para finalizar, o potencial de um plano de acção educativa que, tendo em conta as suas

⁵⁸ Rudolf Laban (1879-1958). Pintor, fascinado pela dança, estudioso do que mais tarde denominou como “a arte do movimento”, fundador de escolas de dança, coreógrafo, precursor da dança educacional e criador do conhecido sistema de notação de movimento – Labanotation.

características teórico-práticas, se desenvolve a partir da conjugação da função museológica com o potencial da “educação pela arte”.

O programa assume dimensões teóricas e práticas na pretensão de desenvolver instrumentos eficazes de resposta aos fundamentos teóricos que evocámos. Pretendemos elaborar linhas de intervenção que demonstrem potencial na exploração da colecção e das suas capacidades ilustrativas. Inovação, quando se propõe novas abordagens para releitura deste património. Interacção, quando se pretende abrir cruzamentos interdisciplinares, entre tradições históricas e contemporâneas, e promover a criatividade expressiva em diferentes linguagens.

A duplicidade em que o tema potencialmente se desenvolve, teórico/prático, fundamenta-se na formação de binómios que traduzem as linhas conceptuais que orientam a criação deste programa: tempo/espço; ritmo/movimento. O primeiro é considerado no estabelecimento de barreiras cronológicas (tempo) citadas num determinado espaço, seja este pensado na sua relação com o objecto (sem objectos não há noção de espaço) ou seja experienciado como espaço de acção (o salão, o palco). O ritmo surge como elemento cuja função é essencial na definição de tempo (espaços mais curtos ou mais longos entre marcações, produzem ritmos diferentes e diferentes sensações de tempo, quer a partir da música, quer a partir das marcações da própria coreografia), ou de movimento (que pode ser rápido ou lento, de extensão mais ou menos ampla, elementos expressos quer na expressão corporal, quer no percurso da coreografia) ou seja, este programa comporta actividades que sustentam explicitamente o primeiro binómio, outras unicamente o segundo, e ainda outras que estabelecem o cruzamento entre os dois.

Missão Educativa: objectivos

O programa educativo que apresentamos foi desenvolvido e pensado a partir de algumas linhas orientadoras que consideramos estruturantes na missão principal deste projecto: 1) a divulgação da colecção; 2) divulgação da investigação e da História da Dança; 3) promoção do conhecimento e valorização da diversidade cultural. Com base nesta missão, estabelecemos alguns objectivos:

- Promover culturalmente os valores da Dança em todas as suas vertentes, como arte de espectáculo e como desenvolvimento harmonioso do movimento e da expressão corporal;
- Promover a reflexão e o debate sobre a sua importância como legado e património cultural e identitário;
- Contribuir com a dinamização de valores essenciais à educação em ambiente formal, não formal e informal;
- Fomentar o gosto pela dança e a valorização da arte;
- Criar experiências sociais que promovam o contacto com a arte, visitas a museus e instituições culturais, na perspectiva de uma educação não-formal e informal;
- Fomentar o conhecimento e o respeito pela arte, como fundamental na educação para a cidadania.

Tomando como ponto de partida a colecção que apresentámos, o seu carácter visitável e itinerante (como já observámos a partir das exposições realizadas) permite a execução de diferentes programas. Por um lado, a iniciativa pode ter como espólio único a colecção. Por outro lado, podemos assumir a interacção com outras colecções, cujo tema se compatibilize, ou a criação de parcerias com outras instituições e inerentes actividades de divulgação da dança ou da sua prática.

Importa nesta altura referir a que público oferecemos este Plano de Acção Educativa. Na impossibilidade de nos dirigirmos a membros individuais do público, torna-se necessário definir os grupos destinatários, sem criar barreiras intransponíveis entre eles, mas que concretize um receptor idealizado aquando do planeamento das actividades. Assim, consideramos Faixa Etária (3-5; 6-12; 13-18; adultos; adultos seniores) Escolas (pré-primária, 1º, 2º e 3º ciclo, secundário, universitário); Necessidades Especiais (invisuais, deficiências físicas, deficiências mentais); Famílias (monoparentais, com filhos de diferentes idades, “empty nesters”⁵⁹); Contudo, a selecção de público-alvo deverá ser planeada em fases sequenciais, tendo em conta aspectos pontuais de cada projecto (os recursos disponíveis, a acessibilidade, a sustentabilidade do projecto), além da análise realizada do grupo antes do início da actividade de modo a personalizar as propostas o mais possível.

⁵⁹ Designação dada a casais que, a partir da meia-idade, deixam de ter os filhos a seu cargo e por isso se encontram mais disponíveis para frequentarem actividades culturais e viagens.

A relação com as instituições exteriores é, naturalmente, definida como hipotética nos seus contactos e concretizações. Como já foi atrás referido, pudemos verificar a existência de colecções cuja temática é exclusivamente a dança, com as quais se torna possível estabelecer parcerias e actividades interactivas. Pretendemos igualmente propor ligações a disciplinas díspares como a Etnologia, Antropologia, Ciências, etc. Ao longo do programa, propomos essa relação como estratégia a atingir os nossos objectivos gerais.

Proposta de Actividades

Mais do que apresentar neste trabalho uma lista de actividades que poderíamos propor, parece-nos pertinente contribuir com ferramentas de trabalho que, tal como o conceito museológico de programa indica, trata-se de um “documento para la ordenación de las actuaciones de futuro en cada ámbito concreto (...) que se resolverán y concretarán en los distintos proyectos.” (Gómez Chinchilla, 2006).

Neste programa propomos a divisão entre dois “núcleos” de funcionamento e apresentação: permanente e temporária. À semelhança do que acontece num museu, estabelecemos por um lado a criação de um programa permanente de divulgação da colecção e, por outro lado, desenvolver o seu potencial em acções de carácter temporário, estimulando a produção constante de novas actividades, ou respondendo a convites exteriores que possam surgir. Desta forma, das três propostas de actividades que a seguir expomos, consideramos as duas primeiras de carácter permanente, dada a sua exequibilidade a partir unicamente da colecção do nosso estudo, traduzindo-se em duas exposições itinerantes com actividades associadas, que estão prontas a serem executadas. A terceira proposta, de cunho temporário, é realizável em determinadas circunstâncias no que diz respeito a parcerias com outras instituições, como a seguir veremos. A variedade de temas e potenciais actividades inerentes são tão diversos quanto a criatividade na criação deste tipo de projectos.

Proposta n.º 1

Exposição “A Dança e a Literatura” + Actividades

Tema: Como fonte documental preciosa em relatos, descrições e retratos da dança, a Literatura tem um papel fundamental na investigação e na sua representação desde épocas tão longínquas quanto as epopeias gregas. Ao longo da história da Literatura, autores descrevem-nos pormenorizadamente como se dança, em que circunstâncias e o deleite suscitado pela expressão corporal. Descrições de poetas gregos dos banquetes e as representações da mitologia clássica (Terpsichore – musa da dança); as crónicas de Fernão Lopes; os diversos livros de Regras e Boas Práticas na formação dos nobres com regras para “um gracioso dançar”; Gil Vicente e a sua representação teatral com personagens que utilizam a dança como expressão e animação, nomeadamente a partir de descrições de Garcia de Resende das festas na corte portuguesa; a Literatura de Viagens, fonte indiscutível dos relatos de viajantes que descrevem as chamadas “danças de origem primitiva”; viajantes estrangeiros, como James Murphy ou William Beckford, de trato próximo com a corte portuguesa que contam a grandiosidade das festas e representações de espectáculos; diversos autores e (ou) protagonistas que, desde a fase romântica do bailado, nos narram descrições, manifestos, biografias e fotobiografias que ilustram a dança na sociedade e no espectáculo.

Objectivos: Estabelecer ligações à história da literatura e compreensão das representações da dança no seu contexto; divulgação da literatura como fonte documental, com especial referência ao seu cruzamento e compreensão desta relação ao longo dos tempos; reflectir sobre as disciplinas que interagem nesta relação: a história da dança, a história da literatura, a história social (mentalidade, comportamento, traje); a etnologia e a antropologia.

Material: Gravuras, obras literárias de referência da literatura nacional e internacional, libretos. **Origem:** Espólio da colecção VT.

Actividades: 1* Visita orientada ao percurso expositivo com adaptação do discurso ao público a que se dirige. 2* Visita orientada dançada, que consiste em pontuais e pequenas demonstrações de passos de dança representados nas obras. 3* Workshop que

estímule o público a passar à prática as danças sociais representadas. 4* Ateliê de escrita criativa com base na literatura em causa: teatral, romance, biografia, histórica, libreto. 5* Conferências sobre temas abordados, sempre em relação com a dança: o teatro de Gil Vicente, a Literatura de Viagem; a Mitologia clássica.

Público-Alvo: Todas as faixas etárias, (excepto 3-5) para 1* 2* 3* e 13-18, adultos e adultos seniores para 5* / Escolas a partir do 2º ciclo para 1* 2* 3* 4* e 5* / Necessidades especiais para 1* 2* 3* 5* / Famílias para 1* 2* 3*.

Palavras-Chave: Dança Educativa; teórico/prático; tempo/espço/movimento; inteligência linguística; raciocínio espacial; inteligência corporal-cinestésica; inteligências inter e intrapessoal.

Proposta n.º 2

Exposição “O Ballet Romântico e a sua Imagem.” + Actividades

Tema: O espírito romântico e o apelo ao imaginário da fantasia estão patentes na imagem do bailado romântico. Cenários etéreos, a levitação e leveza desse meio sublime foram o mote de inspiração para o desenvolvimento de uma nova e revolucionária tipologia na dança: o *ballet* clássico. É inevitável a compreensão da sua origem e evolução ao longo dos séculos XIX e XX para o conhecimento da dança como arte e para o estímulo pelo seu gosto artístico. Esta exposição monográfica, de percurso linear, pretende a partir da imagem reconhecer a sua marca na História da dança.

Objectivos: Divulgação da História da dança e da sua imagem como fonte documental e registo único. Promover o conhecimento da origem do *ballet* clássico e estimular nas actividades a sua aprendizagem como factor fundamental do legado cultural da sociedade contemporânea. Relação entre a fase Romântica, através da História da Arte, como movimento intelectual e nas diferentes vertentes das artes plásticas, e o aparecimento do bailado romântico.

Material: Gravuras, monografias e biografias, fotografias, libretos, música.
Origem: Espólio da colecção VT.

Actividades: 1* Visita orientada ao percurso expositivo com adaptação do discurso ao público a que se dirige. 2* Visita orientada dançada, que consiste em pontuais e pequenas demonstrações de passos de dança representados nas obras. 3* Visita-Jogo com materiais de apoio (puzzles e jogos de pista) para dinamizar a exploração activa da exposição. 4* Ateliê de produção de um bailado desde a sua origem até à sua representação. Consiste na elaboração e percepção das diferentes etapas e criações artísticas: escrita criativa na elaboração de um argumento para o bailado; desenhar os figurinos, cenários e adereços, recriá-los em diversos materiais; estímulo musical na audição e adaptação ao argumento; recriação da história a partir de expressão corporal e mímica.

Público-Alvo: Faixas etárias 0-5 e 6-12 para 3* 6-12 e 13-18 para 1* 2* 4*, adultos e adultos seniores para 1* 2* / Escolas 1º, 2º, 3º ciclo para 1* 2* 4* secundário e universitário para 1* 2* / Necessidades Especiais para 1* 2* 3* 4* / Famílias para 1* 2* 3* 4*.

Palavras-chave: teórico/prático; tempo/espaço; ritmo/movimento; inteligência linguística; inteligência lógico-matemática; raciocínio espacial; capacidade musical; inteligência corporal-cinestésica; inteligências inter e intrapessoal.

Proposta n.º 3

Exposição “A Dança como Arte do Poder” + Actividades

Tema: Numa época conturbada política e socialmente, a vinda dos *Ballet Russes* de Diaghilev a Lisboa marca uma nova fase na história da dança em Portugal. As influências e as reacções estimulam os artistas portugueses num movimento de ruptura intelectual. Almada Negreiros, Raul Lino, Cotinelli Telmo e José Pacheco são apenas alguns nomes a reagirem artisticamente com a criação de figurinos, cenários e os próprios bailados no palco do Teatro de S. Carlos. A revelação propagandista da portugalidade do Verde Gaio com as danças tradicionais estilizadas e a criação estatal da uma Companhia Nacional de Bailado

portuguesa no pós-regime político. Esta exposição pretende mostrar a dança como acção/reacção política do Estado português em três determinantes períodos da história nacional. A partir de três colecções específicas, na efectivação de parcerias com as instituições exteriores que referimos, criamos paralelos com acontecimentos históricos de importância política, social e cultural.

Objectivos: Divulgação da dança com uma barreira cronológica estipulada – entre 1917 e 1980. Estabelecer ligações à História geral deste século português, com especial referência a momentos de significado cultural: os anos seguintes à Implantação da República e a evolução para o regime fascista que dura até 1974, e a fase pós-regime com sinal de renovação cultural. Estabelecer relações com os movimentos intelectuais, nomeadamente o modernismo e o neo-realismo.

Material: Programas, cartazes, monografias e biografias, fotografias, figurinos, trajes de cena, maquetas de cenário, documentos escritos (notas, correspondência) vídeos.

Origem: Espólio da colecção VT; Colecção Verde Gaio do Museu Nacional do Teatro; Espólio da Companhia Nacional de Bailado.

Actividades: 1* Visita orientada ao percurso expositivo com adaptação do discurso ao público a que se dirige. 2* Workshop recriação de figurinos, respectivo traje e maquetas de cenário a partir de trabalhos manuais: desenho, corte e colagem, com materiais diversos. 3* Conferências sobre os temas suscitados: a “arte do poder”, os bailados Verde Gaio, o Modernismo de Diaghilev e a sua Companhia, a dança no Estado Novo, entre outros. 4* Apresentações coreográficas de excertos de bailados das três épocas.

Público-Alvo: Faixas etárias 13-18, adultos e adultos seniores para 1* 2* 3* 4* / Escolas do 3º ciclo e secundário para 1* 2* 4*, universitário para 1* 3* 4* / Necessidades especiais para 1* 2* 3* 4* / Famílias 1* 2* 4*.

Palavras-chave: teórico; tempo/espço; inteligência linguística; inteligência lógico-matemática; raciocínio espacial; inteligência corporal-cinestésica; inteligências inter e intrapessoal.

De uma forma geral, este tipo de acção que visa um público específico em cada actividade, é promovida num leque de propostas que incluem exposições itinerantes, visitas orientadas (animadas ou não), visitas-jogo com dramatizações e jogos pedagógicos,

workshops de dança, ateliês e oficinas, cursos de formação, conferências e apresentação de espectáculos de dança sobre a temática específica do programa, realizáveis em conjunto com a apresentação da exposição ou noutra hora. Por outro lado, contamos igualmente com a presença de um público que, poderemos denominar de generalista, constituído por indivíduos adultos, integrados ou não em grupos organizados. Considerando-o como um público não especializado, atraído pela vertente histórica e patrimonial, é igualmente incluído na vertente lúdica das actividades no que diz respeito às visitas orientadas destinadas ao público adulto e às conferências de temática variada. Quanto ao público especializado (os que são previamente sensibilizados e conhecedores) prevemos a organização de visitas orientadas para o efeito, produção de espectáculos e incentivo a mesas-redondas e tertúlias à promoção do debate.

As visitas orientadas serão preparadas de forma temática, abordando objectos específicos, ou partes da colecção, tratadas de acordo com a ordem cronológica, temática ou disciplinar. A especificidade prática das oficinas, ateliês e workshops faz com que sejam das actividades mais procuradas por grupos educativos organizados e por famílias. Assim, pretende-se que a oferta à participação directa dos intervenientes seja variada e integre temas educacionais pluridisciplinares, como jogos tradicionais de época, a construção de objectos cenográficos, oficinas de educação musical, ateliês temáticos sobre o traje de cena e os adereços, oficinas de jogos matemáticos e científicos, promoção de jogos de pistas, entre outros. Outras iniciativas podem ainda ser acrescentadas, na criação de condições específicas e com monitores especializados, para a realização de cursos de expressão artística: poética, musical, dramática, narrativas e plásticas, em acções interdisciplinares com a dança.

A grelha de propostas permite a sua conjugação ou utilização única numa adaptação ao projecto que se pretende desenvolver (um dia, vários dias, calendarizado com o ensino escolar).

As actividades dirigidas a público com necessidades especiais, deverão contar com o apoio de monitores com experiência de trabalho com este público e (ou) com a colaboração de técnicos das entidades que participam nas iniciativas. Porém, no caso de pessoas portadoras de deficiências físicas, nomeadamente invisuais e deficientes motores a adaptação das actividades será concretizável dentro das condições possíveis de cada situação e no desenvolvimento pontual de actividades particulares de expressões artísticas e visitas orientadas especificamente para este público.

Outro grupo potencial de programas próprios e de interactividade são os imigrantes. O desconhecimento da língua portuguesa poderá acarretar obstáculos na comunicação proporcionada pelas actividades apresentadas. Todavia, é possível criar mecanismos de entendimento e até de criação de projectos interculturais cuja dinâmica seria a partilha de identidades e manifestações culturais. Programas pensados de raiz, em colaboração com comunidades de etnias e nacionalidades estrangeiras, que integrem a dança, a música, o teatro e demonstrações da sua individualidade cultural, são uma proposta que, fundamentalmente, deverá ser incluído num programa educativo e pluridisciplinar desta natureza.

O carácter inovador deste projecto prende-se pelo facto de ser exequível, adaptável e itinerante. Sem um espaço efectivo de acção, o programa pode ser conduzido a instituições de diferentes áreas: museus, instituições culturais, escolas, câmaras municipais, escolas de dança, entidades locais e associações, empresas privadas, entre outros. Tem, igualmente, a possibilidade de ser considerado parte integrante de um outro programa (como exemplo, o projecto da Câmara Municipal de Óbidos com uma semana dedicada a *Workshops* de dança, onde foi exposta a colecção VT, desenvolvido no capítulo 3 deste trabalho) ou até integrar o Serviço Educativo de um Museu ou de um Palácio cujo enquadramento se justifique.

O programa permite igualmente a sua inclusão em datas específicas, como o Dia Internacional e a Noite dos Museus, o Dia da Criança, o Dia Mundial da Dança, datas de efemérides, férias escolares do Natal, Páscoa e férias de Verão, ou em programas de continuidade ao longo do ano lectivo com as escolas.

Estabelecer parcerias com agentes locais e instituições, o angariamento de apoio do mecenato, será a base de gestão de fundos a necessitar para a concretização destes programas. A preparação dos meios museográficos e os materiais pedagógicos que acompanham estas actividades educativas que são cada vez mais variados, assim como a hipótese de edição de publicações pedagógicas que, além de melhorar graficamente a acção educativa e promoverem a divulgação destas acções, ficam dependentes desta gestão.

Avaliação

“Avaliar é literalmente identificar o valor e, de algum modo, medi-lo.” (Faria, 2007) ou seja, adquirir a apreciação dos meios empregues para atingir os nossos objectivos

predeterminados na programação. Tal como no Serviço Educativo, é importante a avaliação do evento, de momentos diferentes do programa, dos espaços e a concretização dos objectivos, como ferramenta essencial na viabilidade, na concretização das actividades, no conhecimento dos públicos e na evolução das propostas educativas. As avaliações prévias (estudos de público, avaliação prévia e formativa) e a avaliação sumativa ou final que permite a qualificação das actividades e o cumprimento dos seus objectivos. (Faria, 2007)

Para este programa específico, propomos a realização de avaliação final, consistindo em pequenos inquéritos por questionário no final ou observação directa. Pode-se ainda registar os momentos da experiência com maior ou menor impacto no público. O importante é reconhecer se o *feedback* dos participantes é consolidado na concretização dos nossos objectivos.

Conclusão

“Transformar a utilidade em significado”. Parece-nos a melhor definição para o acto de coleccionar – definição simples mas sintomática no seu conteúdo. Um dos nossos objectivos principais neste trabalho foi dignificar uma colecção, que por circunstâncias diversas se encontrava desconhecida, reorganizá-la, inventariá-la e atribuir-lhe funções museológicas. Com um tema delicado no seu fundamento, é possível qualificá-la, segundo a sua tipologia, como uma colecção visitável dedicada a uma arte cénica – a Dança. Esta especificidade compreende as questões sobre a pertinência do seu principal objectivo – eternizar uma arte efémera. Contudo, e não obstante a este debate permanente, a sua convicção persiste quando se tem a noção de contribuir para o conhecimento da História, da Memória e enquanto testemunho de uma expressão artística.

A ideia original para este projecto era a proposta de um programa museológico para um museu dedicado a esta Arte. Esta ambição fica adiada. Todavia, este trabalho tem a mais-valia de ser um ponto inicial para essa concretização. A pesquisa infrutífera de espólios portugueses que retratem a dança em Portugal e a falta de uma política de defesa deste tipo de património reduz a possibilidade da sua realização. Porém, esta colecção tem o predicado de catalisador de outras colecções e um exemplo a seguir. Como já referimos, sublinhamos a pertinência de um levantamento e inventariação do espólio sobre a dança em Portugal e fica o nosso contributo e determinação nesse futuro caminho.

Desta forma, foi intencional o afastamento da procura de colecções. Contudo, a partir de alguns contactos realizados, nomeadamente com a Companhia Nacional de Bailado, o Museu Nacional do Teatro e alguns particulares, fica a intenção de aprofundar o conhecimento sobre os seus acervos num trabalho futuro subsequente.

A proposta do programa educativo é uma demonstração prática da viabilidade e potencial na divulgação da dança a partir de linhas orientadoras da Museologia, e que partiu do culminar de diversos factores. O principal diz respeito ao potencial da colecção e do seu tema, a partir do binómio teórico/prático, que responde a objectivos específicos como a inovação, a interacção, a abordagem interdisciplinar e a criatividade expressiva. Julgamos ter transmitido este carácter renovador num plano de princípios educativos e no cruzamento activo de conceitos para o propósito principal: educar pela Arte. Assim, este programa pretende fornecer as ferramentas para a sua efectivação através de projectos

exequíveis. Porém, temos noção de que ficou aquém de uma ambicionada apresentação de ideias, que o tema muito potencia, sobretudo por razões que se prendem com a estrutura deste trabalho e das suas características de dimensão.

Concluimos com a noção de ter levantado questões pertinentes sobre um tema pouco aprofundado e de contribuir com instrumentos a quem desejar dar continuidade a projectos desta natureza. Concluimos com a aspiração de contribuir para uma nova dinâmica nos museus de artes do espectáculo com base na *musealização da dança*. Fazemos nossas as palavras de Raquel Henriques da Silva, que

“Aos que considerarem este objectivo utópico, responderei, que a utopia, entendida positivamente como domínio do enunciado de grandes finalidades, é uma componente estruturante do trabalho em cultura que sempre pressupõe um desejo de transformação dos contextos e das práticas sociais”. (Raquel Henriques da Silva, 2001:16)

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARTIGOS NÃO PUBLICADOS

GOUVEIA, Henrique Coutinho, **Programação Museológica – Terminologia e Conceitos**. (Seminário Internacional sobre Programação Museológica, Setúbal, 2001)

OBRAS IMPRESSAS

AAVV. – **Criterios para la Elaboración del Plan Museológico**, Madrid: SGT Ministerio de Cultura, 2005.

AAVV: - **La Muséologie - Selon Georges-Henri Rivière**, Bordas : Dunod, 1989.

BELCHER, Michael, **Organización y diseño de exposiciones: su relación com el museo**, Gijón: Ed. Trea, 1997

BERRY, Nancy; MAYER, Susan, **Museum education: history, theory and practice**, Rstom: National Art Education Association, 1989.

BUCK, Rebecca A. E GILMORE, Jean Allman - **The New Museum registration methods**, Washington DC: American Association of Museums, 1998.

BRÜNINGHAUS-KNUBEL, Cornelia, “La misión educativa del museo en el marco de las funciones museísticas”. In BOYLAN, Patrick J. (coord.), **Cómo administrar un museo: Manual práctico**, Paris: UNESCO e ICOM, 2007.

CHASTEL, André - **El gesto en el arte**, Madrid: ed. Siruela 2004

CHRISTOUT, Marie-Françoise, “Les catalogues d’expositions: une source souvent originale et unique de documentation et de références pour les arts du spectacle” in **La Documentation au service de la diffusion culturelle des arts du spectacle** – Barcelona : Congres Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle, 1978

COELHO, Helena, **Danças em Lisboa, 1900-1994**, Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura, 1994

Id, “O Bailado no Teatro de S. Carlos durante o primeiro ano da empresa do Conde do Farrobo” In **Colóquio Artes** n.º 95 2ª série, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 54-63.

CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDADO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL, Actas: 29/9 a 17/10/2003, Paris: UNESCO, 2003.

COSTIGAN, Arthur William - **Cartas sobre a Sociedade e os costumes de Portugal. 1778-1779**. Trad e pref. Augusto Reis Machado, 2. Vol. Lisboa: Círculo dos Leitores, Lisboa, 1992.

Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 Novembro – Educação Artística.

DESVALLÉES , André (dir.), **Vers une Redéfinition du Musée**, Paris : L'Hamarttan, 2007.

EDUCAÇÃO ESTÉTICA E ARTÍSTICA, ABORDAGENS TRANSDISCIPLINARES, Conferência Internacional Educação Estética e Artística, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

FRÓIS, João Pedro, “Os Museus de Arte e a Educação – Discursos e Práticas Contemporâneas”. In *Museologia.pt*, n.º 2, Lisboa: IMC, 2008, pp. 63-75.

GAGO DA CÂMARA, Maria Alexandra Trindade, **A Arte de Bem Viver – Encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos**, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel, “Os Museus: História e Prospectiva”. In PERES, Fernando (coord.), **Século XX Panorama da Cultura Portuguesa – Artes e Letras II**, Porto: Ed. Afrontamento, 200, pp-63-108.

Id, “Exposições de Artes Plásticas”. In ROSAS, Fernando e BRANDÃO DE BRITO, J. M. (dir.), **Dicionário de História do Estado Novo**, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández, **Manual de Museologia**, Madrid: Ed. Síntesis, 1998.

Id, **El museo como espacio de comunicación**. Gijón: Trea, 1998

HOOVER-GRENNHILL, Eilean, **Museums and the Shaping of Knowledge**, Suffolk: Routledge, 2004.

KRAUS, Richard, **History of the Dance in art and Education**, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1969

Lei n.º 47/2004 de 19 Agosto – Lei-Quadro dos Museus Portugueses.

Lei n.º 107/2001 de 8 Setembro, Regime de Protecção e Valorização do Património Cultural

LECLERCQ, Jean Paul, L'Exemple du Musée de la Mode et du Textile in **Réflexions sur la Présentation de Collections de Textiles, de Costumes et d'Uniformes**, Lyon : Association générale des conservateurs des Collections Publiques de France – Section Provence alpes côte d'Azur, Éd. FAGE, 2006

LEHMBRUCK, Manfred, “La Programmation”. In *Museum*. XXXI, n.º2, Paris: UNESCO; 1979, pp-94-96.

LEON, Aurora **El museo: teoría, praxis y utopia**. Madrid: Ediciones Cátedra, SA, 1995.

LORD, Barry, **The Manual of Museum Learning**, Lanham: AltaMira Press, 2007

LORD, Gail Dexter e LORD, Barry, **The Manual of Museum Management**, Plymouth: AltaMira Press, 1997.

LORD, Gail Dexter e MARKERT, Kate, **The Manual of Strategic Planning for Museums**, Plymouth: AltaMira Press, 2007.

- MALRAUX, André, **O Museu Imaginário**, Lisboa: Edições 70, 2000.
- MOORE, Kevin, **La Gestión del Museo**, Madrid: ed. Trea, 1998.
- MOREAU, Mário - **O Teatro de S. Carlos - Dois séculos de História**
- MOFFAT, Hazel e WOOLLARD, Vicky, **Museum and Gallery Education**, Lanham: AltaMira Press, 1999.
- NEVES, Kátia Regina Felipini, “Programas Museológicos e Museologia aplicada: O Centro de Memória do Samba de São Paulo como estudo de caso” (em linha) São Paulo: Universidade Lusófona de Humanidades e tecnologias, 2003 (Cadernos de Sociomuseologia, n.º 20)Disp. em http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/sociomuseologia_1_22/Cadernos%20%20-%202002.pdf
- PADRÓ, Carla, “Educación en museos: representaciones y discursos”. In SEMEDO, Alice e Lopes, Teixeira coord.) **Museus Discursos e Representações**, Porto: Ed. Afrontamento, 2005, pp. 49-60.
- RASSE, Paul, **Techniques et Cultures au Musée : enjeux, ingénierie et communication des musées de Société**, Lyon : P.U.L., 1997
- REBELLO, Luiz Francisco – “Fixation de l'éphémère – Un cas particulier: La revue Portugaise”. In **Documentation des Arts du Spectacle dans une Société en Mutation**. Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS) – 19^{ème} Congrès International, Lisbonne 7-11 Septembre 1992
- RIBAS, Tomás, **Que é o Ballet**, Lisboa: Ed. Arcadia, s/data.
- SALAZAR, Adolfo - **História da Dança e do Ballet**, Lisboa: Artis, 1962.
- SALLOIS, Jacques, “Introduction”. In LASSALE, Hélène (dir.), **Un Projet Culturel pour chaque Musée**, Paris: Direction des Musées de France, 1992, pp. 2-5.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), **O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003)**, Lisboa: OAC/IPM, 2005.
- SELBY, Roger, “The Art museum and Education”. In **The Museologist**, New York: 1968, pp. 8-13.
- SIMPSON, Moira, “Um Mundo dos Museus: Novos conceitos, Novos modelos”. In **AAVV. – O Estado do Mundo**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Tinta da China, 2007, pp. 120-158.
- THOMPSON, John M. A., Ed. – **Manual of Curatorship – A guide to Museum Practice**, Butterworth-Heinemann, 1992.
- VALDES SAGÜÉS, María del Carmen, **La Difusión Cultural en el Museo : servicios destinados al gran público**, Gijón: Ed. Trea, 1999.
- VARINE, Hugues de, “Le Musée Moderne : Conditions et Problèmes d'une Rénovation. In **Museum**. XXVIII, Paris : UNESCO, pp. 127-141.

VILLA, Antoinette, “Les particularités du Costume: comment concilier présentation et conservation?” *in Réflexions sur la Présentation de Collections de Textiles, de Costumes et d’Uniformes*, Lyon : Association générale des conservateurs des Collections Publiques de France – Section Provence alpes côte d’Azur, Éd. FAGE, 2006

WEIL, Stephen, **Rethinking the Museum and Other Meditations**, Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.

WITCOMB, Andrea, **Re-Imagining the Museum: beyond the mausoleum**, New York: Routledge, 2003

WOOD, Melusine, *Some Historical Dance - twelfth to nineteenth century* , Imperial Society of Teachers of Dancing, London, 1952.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADSHEAD-LANDSDALE, J. e LAYSON, J. (eds) - **Dance History: an introduction**. London, New York: Routledge, 1994.

ALVAREZ, José Carlos (coord.) – **Museu Nacional do Teatro – Roteiro**, Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005.

AAVV. - **Normas Gerais. Artes Plásticas e Artes Decorativas**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

AAVV. - **Serviços Educacionais na Cultura – Coleção Públicos n. 2**, Porto: Ed. Setepés, 2007.

BALME, Christopher, “Cultural anthropology and theatre historiography: notes on a methodological rapprochement”. *In Theatre survey*, 1994, p. 33-52.

BARRIGA, Sara, “Plano de Acção Educativa: alguns contributos para a sua elaboração”. *In* AAVV. - **Serviços Educacionais na Cultura – Coleção Públicos n. 2**, Porto: Ed. Setepés, 2007.

BECKFORD, WILLIAM, **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha**. Introd. e Notas Boyd Alexander; Trad. e Pref. João Gaspar Simões. Série Portugal e os Estrangeiros, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.

CAMACHO, Clara Frayão - “Serviços Educativos na Rede Portuguesa de Museus: panorâmica e perspectivas”. *In* AAVV. - **Serviços Educacionais na Cultura – Coleção Públicos n. 2**, Porto: Ed. Setepés, 2007.

CHAVES, Luís, “Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras” *In Revista do Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia*, separata do vol. II de Ethnos, Lisboa, 1942.

COELHO, Helena, **A Dança Teatral no primeiro período Romântico Português de 1834 a 1856**, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1998.

CONNERTON, Paul, **Como as Sociedades recordam**, Oeiras: Celta Editora, 1993.

CHINCHILLA GÓMEZ, Marina (dir.) **Criterios para la Elaboración del Plan Museológico**, Madrid: SGT Ministerio de Cultura, 2005.

DIERKING, Lynn D., **The Museum Experience**, Washington: Whalesback Books, 1992.

DOCUMENTATION DES ARTS DU SPECTACLE DANS UNE SOCIÉTÉ EN MUTATION, Actas 7/11 Setembro 1992, Société des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle. Lisboa, 1994.

ENCONTRO MUSEUS E EDUCAÇÃO: Actas 10/11 Setembro 2001, Centro Cultural de Belém Lisboa: Instituto Português de Museus, 2002.

FALK, John Howard e DIERKING, Lynn, **Learning from Museums: visitor experiences and the making of meaning**, Walnut Creek: AltaMira Press, 2000

FARIA, Margarida Lima de, “Avaliação”. In AAVV. - **Serviços Educacionais na Cultura – Coleção Públicos n. 2**, Porto: Ed. Setepés, 2007.

FEBVRE, Lucien [1953]. Citado por LE GOFF, Jacques – “Documento/Monumento” **Enciclopédia Einaudi vol. 1**, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 98.

FOUCAULT, Michel - **La arqueología del saber**, Mexico: Siglo XXI, 1995.

GOMBRICH, E.H. - **Aby Warburg. Una biografía intelectual. Con una memoria de la biblioteca a cargo de F. Saxl**. Madrid: Alianza, 1992.

GUICHER, Yves – “Les différentes lectures de l’orchésographie de Thoinot Arbeau”. In **La Recherche en Danse**. 1981, pp.39-48.

HALBWACHS, Maurice - **La Mémoire Collective**, Paris: Presses Universitaires, 1950.

HEIN, George E. - **Learning in the Museum**, New York: Routledge, 2000

HINCKS, Marcelle Azra, “Representations of Dancing on Early Greek vases”. In **Revue Archéologique** ser. 4, v. 14, 1909, pp. 351-369.

HOOPER-GRENNHILL, Eilean, **Los Museos y sus Visitantes**, Madrid: Ed. Tréa, 1998.

Id, **Museums and Education: purpose, pedagogy, performance**, New York: Routledge, 2009.

Id, **The Educational Role of the Museum**, New York: Routledge, 2000

KATRITZKY, M.A. – “Performing-Arts Iconography: Tradition, Techniques and Trends” in **HECK, Thomas H., Picturing Performance – The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice**, University of Rochester Press, USA, 1999, p 68.

LE GOFF, Jacques – “Documento/Monumento” **Enciclopédia Einaudi vol. 1**, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

MARÍN TORRES, Maria Teresa – “Los visionarios de la gestión de la memoria artística”. In **Ciências e Técnicas do Património** – Revista da Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto: 2004, I Série vol. III, pp. 271-291.

MENESES, U. Bezerra – “A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais” In **Revista do Instituto dos Estudos Brasileiros** n.º 34, 1992, pp. 9-23.

MICHAUD, Philippe-Alain - **Aby Warburg and the Image in Motion**, New York: Zone Books, 2007.

NORA, Pierre (dir.) - **Les Lieux de Mémoire**, vol. I, Paris: Gallimard, 1984.

PIMENTEL, Alberto, **A Dança em Portugal**, Collecção Silva Vieira, Espozende, 1892.

PINTO RIBEIRO, António, “A Dança em Portugal. Uma série de episódios”. In PERES, Fernando (coord.), **Século XX Panorama da Cultura Portuguesa** – Artes e Letras II, Porto: Ed. Afrontamento, 2001, pp. 145-84.

Id., **Dança temporariamente contemporânea**, Lisboa: Passagens, 1994.

ROMERO, Juan José Fuentes, **Planificación y organización de centros documentarios**, Madrid: Ed. Trea, 2007.

ROTEIRO PARA A EDUCAÇÃO ARTÍSTICA, Lisboa: Comissão Nacional UNESCO, 2006.

SAMARAN, Charles “L’Histoire et ses Méthodes” **Encyclopédie de la Pléiade**, vol. XI, Paris: Gallimard, 1961. Citado por LE GOFF, Jacques – “Documento/Monumento” **Enciclopédia Einaudi vol. 1**, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 98.

SASPORTES, José, **História da Dança em Portugal**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

Id., **Trajectória da Dança Teatral em Portugal**, Biblioteca Breve vol. 27, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1979.

SEEBASS, Tilman, “Iconography and dance research” in **Yearbook for traditional music**, 1991, p.33-51.

SILVA, Susana Gomes da – “Enquadramento teórico para uma prática nos Museus”. In AAVV. - **Serviços Educacionais na Cultura – Colecção Públicos n. 2**, Porto: Ed. Setepés, 2007.

SMITH, A. William – “*Dance Iconography: Traditions, Techniques and Trends*”. In HECK, Thomas F. *Picturing Performance - The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester: University of Rochester Press, 1999.

SOUSA, Alberto B., **Educação pela Arte e Artes na Educação – Drama e Dança**, 2º vol. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

TÉRCIO, Daniel, **História da Dança em Portugal – Dos pátios das comédias à fundação do Teatro de São Carlos**, Dissertação de Doutoramento, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana, 1996.

Id, **Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo**, Lisboa: Inapa, 1999.

VEINSTEIN, André, “*Méthodologie des Documents de Théâtre*”. **XIVe Congrès International des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle : Actas**, Beograd 15-20 Septembre 1980. http://www.sigmas.org/congresses/sibmas80/belgrad_04.html

Id, **Museum International**, vol. XIX, Paris : UNESCO, n° 1, 1966, p. 52-61.

Id, *Théâtre: étude, enseignement; éléments de méthodologie*. Paris: Arts du Spectacles, 1983.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, **O Cancioneiro da Ajuda**, Halle: 1907.

EM LINHA

Bibliothèque Nationale de France

http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/dpts/s.departement_arts_spectacle.html?first_Art=non

Centre National de la Danse

<http://www.cnd.fr/>

Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes

<http://200.143.203.68/novafunarte/funarte/cedoc/cedoc.php>

Dance Heritage Coalition

<http://www.danceheritage.org/index.html>

Dansmuseet

<http://www.dansmuseet.se/english/index.html>

International Index of the Performing Arts

<http://iipa.chadwyck.com/marketing/index.jsp>

National Museum of Dance & Hall of Fame

<http://www.dancemuseum.org/>

New York Public Library

http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgdivisionbrowseresult.cfm?div_id=pd

Rambert Dance Company

<http://www.rambert.org.uk/>

Royal Opera House

<http://www.rohcollections.org.uk/Collections.aspx>

Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle

<http://www.sibmas.org/>

Lista de Anexos

Anexo 1 - Fontes Manuscritas e Fontes Impressas..... 104

Anexo 2 - Tabela-resumo da Colecção Vicente Trindade..... 106

Anexo 3 – Material ilustrativo do Capítulo 2.3 – As Exposição.....107

Anexo 4 – A Colecção

1. Ficha de Inventário.....113

2. Fotografias Ilustrativas dos núcleos da Colecção.....114

Anexo 1 – Fontes Manuscritas e Fontes Impressas

Tabela 1 - Fontes Manuscritas

<u>Local</u>	<u>Descrição</u>
Real Mesa Censória	Descrições de festas, libretos manuscritos e documentos doutrinários que versam o teatro e a dança.
Arquivo Histórico do Ministério das Finanças	Fontes sobre os teatros reais, como correspondência, contratação de artistas e registos de despesas e receitas.
Registo Geral de Mercês e Chancelarias Régias	Alvarás e documentos de nomeação de mestres de dança do século XVII.
Arquivo da Intendência Geral da Polícia	Relatórios sobre as actividades teatrais do final do século XVIII.
Biblioteca Municipal do Porto	Manual de dança de Félix Kinski, datado de 1751.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	Elementos sobre comédias e danças profanas nas igrejas portuguesas.
Biblioteca da Ajuda	Correspondência referindo a dança, com especial atenção ao que se passava nas casas religiosas; regulamentos da administração religiosa e secular; relação de festas de matrimónio.
Serviço Nacional de Informação	Correspondência e arquivo fotográfico de danças populares portuguesas.
Biblioteca de Mafra	Informações pontuais sobre festas e algumas imagens.

<u>Tabela 2 - Fontes Impressas</u>	
a) <u>Periódicos</u>	
Mercúrio Português	
Gazeta de Lisboa	
b) <u>Monografias - tratados, ensaios e libretos</u>	
Biblioteca Museu Nacional do Teatro	
Biblioteca Nacional de Portugal	
Colecção Vicente Trindade	
c) <u>Levantamento de Espectáculos</u>	
Biblioteca Nacional de Portugal	Libretos e prospectos de serenatas, óperas, dramas, farsas, farsetas e bailes.
d) <u>Documentos Visuais</u>	
Biblioteca Nacional de Portugal	Espólio iconográfico
Museu Nacional da Arte Antiga	Espólio iconográfico
Arquivo do Museu Nacional do Teatro	Espólio iconográfico
Colecção Vicente Trindade	Espólio iconográfico

Anexo 2 – Tabela-resumo da Colecção Vicente Trindade

Categoria	Sub-Categoria		Quantidade	Total
Espólio Documental	Monografias	Dança e Ballet	702	
		Dança Histórica	488	
		Teatro	241	
		Música	542	
		Moda	139	2112
	Periódicos	Dança e Ballet	302	
		Teatro	31	
		Música	35	
		Moda	35	403
	Programas	Dança e Ballet	588	
		Dança Histórica	19	
		Teatro	87	
		Música	329	1023
	Postal Ilustrado	Dança e Ballet	200	
		Teatro	63	
		Moda	116	379
	Cartazes	Dança	7	7
Fotografia	Cena		208	
	Retrato		62	270
Gravura		Mitologia	24	
		Social	348	
		Popular	100	
		Teatral	268	740
Desenho		Dança	21	21
Traje		Traje Civil	231	
		Traje de Cena	109	
		Acessórios	851	
		Calçado (par)	114	
		Roupa interior	112	
		Originais	57	1474
Adereços de Cena		Adereços	336	336
Fonoteca	Vinil		414	
	K7		444	
	Fitas – bobines		10	
	Vídeo		79	
	CD		568	1515
			Total	8280

Anexo 3 – Material ilustrativo do Capítulo 2.3 – As Exposições

Exposição **A Dança no Salão Oitocentista. Iconografia. Memórias de uma Colecção** **Fotografias**

1. Junta de Freguesia da Madalena



Foto 1



Foto 2



Foto 3

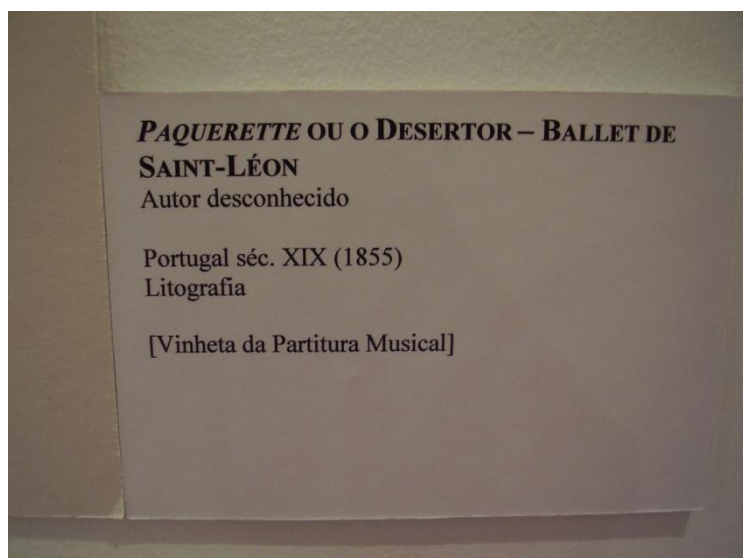


Foto 4

2. Escolas d' Óbidos



Foto 5



Foto 6

Material de Divulgação

1. Junta de Freguesia da Madalena



A DANÇA NO SALÃO OITOCENTISTA

Iconografia. Memórias de uma Colecção

Exposição

Junta de Freguesia da Madalena

15 a 31 de Maio de 2009

Das 15h00 às 20h00

Rua da Madalena, 146-A Lisboa

Cartaz 1

2. Escolas d' Óbidos



WORKSHOP DE DANÇA

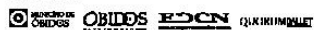
21 A 26 DE JUNHO 2010 :: ÓBIDOS



ESCOLAS D'ÓBIDOS
COMPLEXO DOS ARCOS

EXPOSIÇÃO DE GRAVURAS E OBJECTOS > 19 A 26 DE JUNHO :: 10h00 às 17h00
COLÓQUIO > 23 DE JUNHO :: 21H00

ORGANIZAÇÃO



APOIO



Cartaz 2



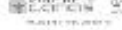
CONVITE

O PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE ÓBIDOS, TELMO FARIA, CONVIDA-O PARA A INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE GRAVURAS E OBJECTOS > A DANÇA NO SALÃO OITOCENTISTA ICONOGRAFIA . MEMÓRIAS DE UMA COLECÇÃO :: VICENTE TRINDADE, NO DIA 19 DE JUNHO, PELAS 15H00, NO COMPLEXO DOS ARCOS / ESCOLAS D' ÓBIDOS.

organiza

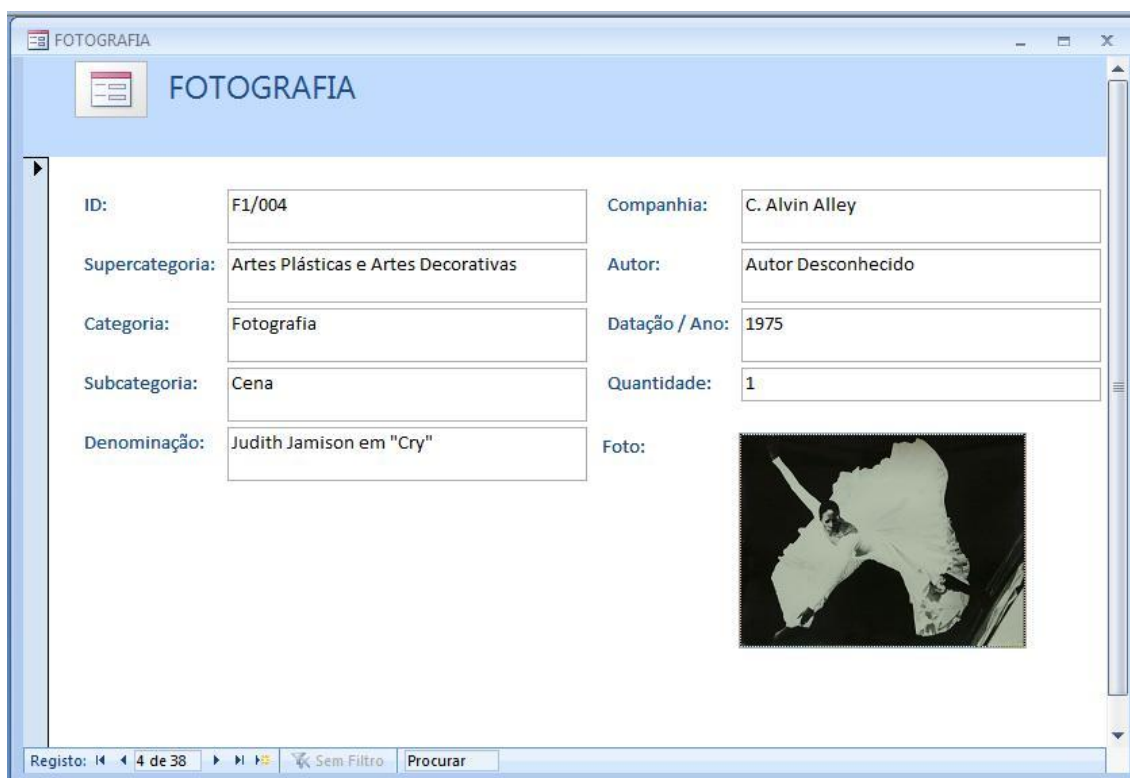


patrocinador




Anexo 4 – A Colecção

1. Ficha de Inventário



The image shows a screenshot of a software window titled 'FOTOGRAFIA'. The window contains a form with the following fields and values:

ID:	F1/004	Companhia:	C. Alvin Alley
Supercategoria:	Artes Plásticas e Artes Decorativas	Autor:	Autor Desconhecido
Categoria:	Fotografia	Datação / Ano:	1975
Subcategoria:	Cena	Quantidade:	1
Denominação:	Judith Jamison em "Cry"	Foto:	

At the bottom of the window, there is a status bar with the text 'Registo: 4 de 38', a 'Sem Filtro' button, and a 'Procurar' button.

Ilustração 1 – Exemplo de Ficha de Inventário

2. Fotografias ilustrativas dos núcleos da colecção



Ilustração 1 – Gravura Bal donné Henry II de Valois Inv. G1/501



Ilustração 2 – Gravura Melle. Camargo de Lancret (autor). Inv. G1/071



Ilustração 3 – Les Ballets Russes In Revista Comoedia Ilustré, 1911 Inv. ED3/010

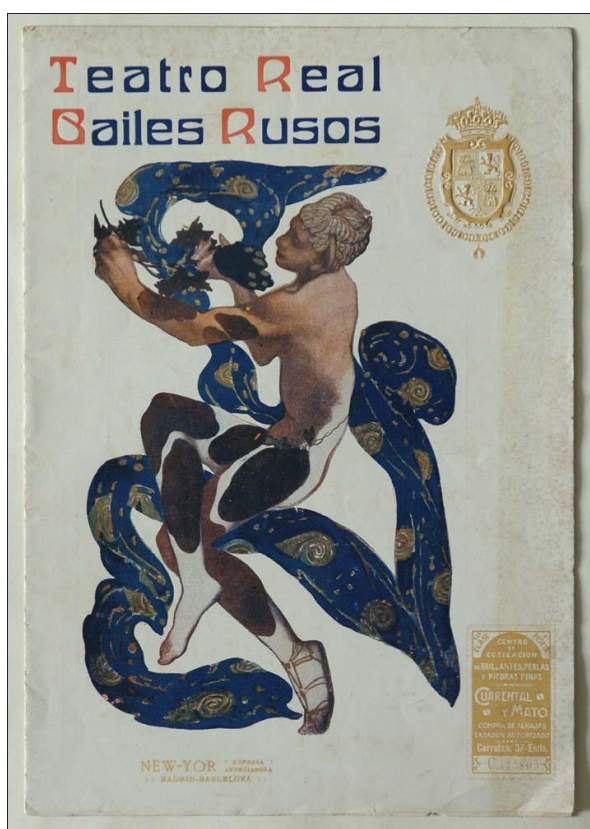


Ilustração 4 – Programa Bailes Rusos – Teatro Real Madrid 1918 Inv. ED2/042

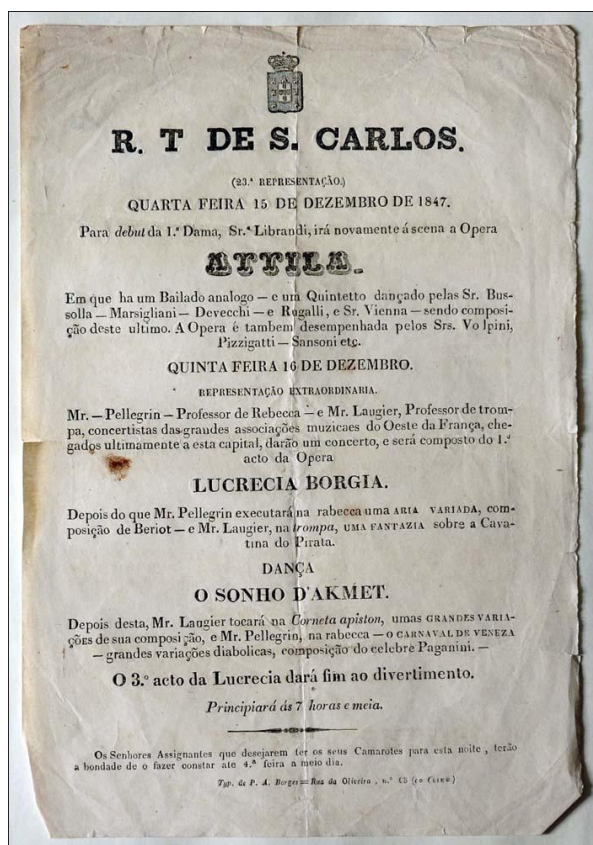


Ilustração 5 – Anúncio de Ópera Attila – Real Theatro de S. Carlos, 1847 Inv. ED2/051

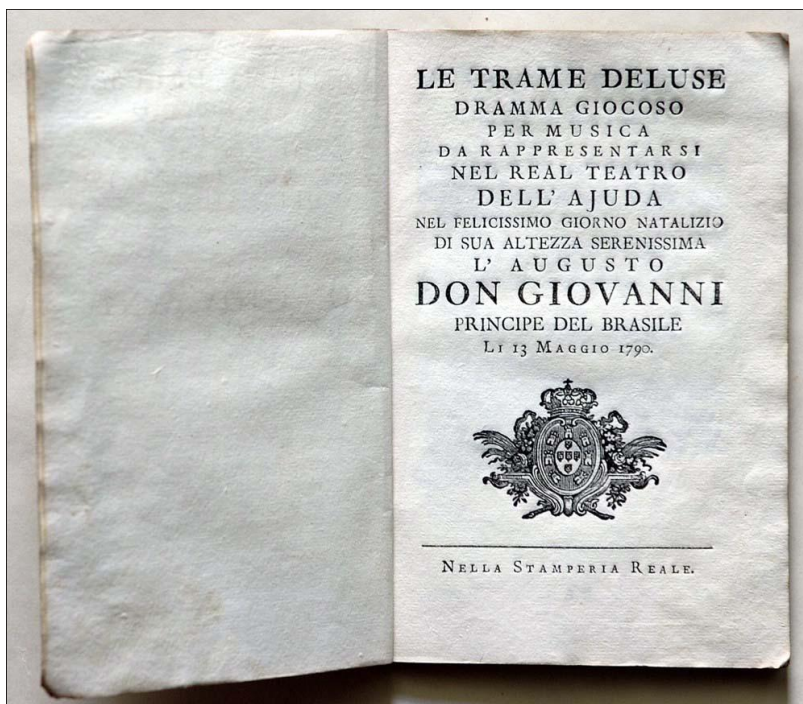


Ilustração 6 – Libreto Le Trame Deluse Real Teatro dell' Ajuda, 1790. Inv. ED2/052



Ilustração 7 – Caricatura de França Graça – Iberino dos Santos (autor). Inv. D1/006



Ilustração 8 – Postal Ilustrado Bal Bullin, século XIX. Inv. ED4/001



Ilustração 9 – Postais Ilustrados Tango, século XX. Inv. ED4/005

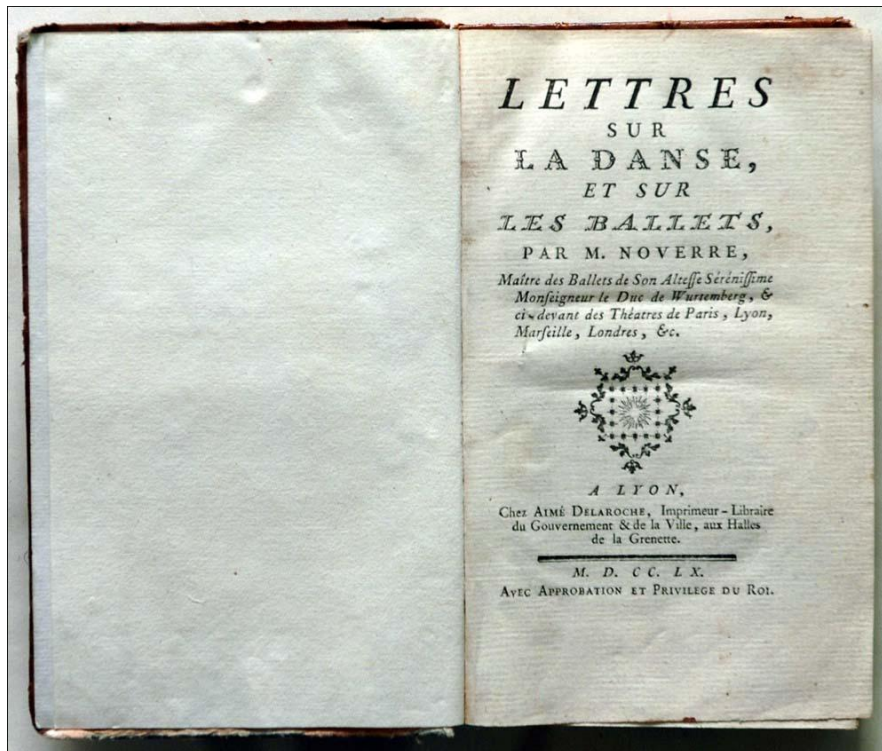


Ilustração 10 – NOVERRE, M. Lettres sur la Danse et sur Les Ballets, Lyon, 1760. Inv. ED1/121

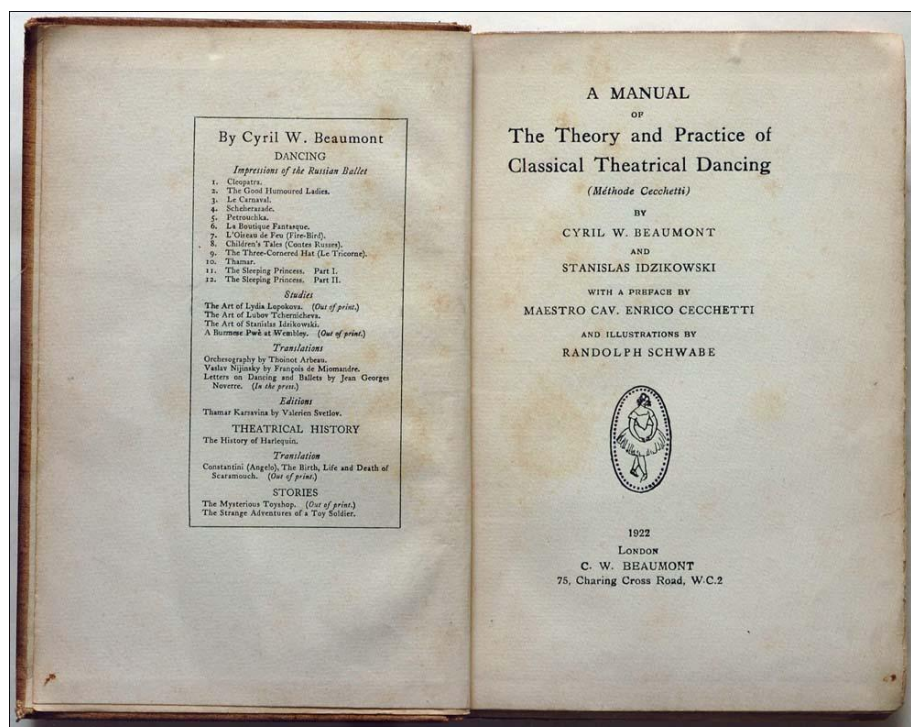


Ilustração 11 – BEAMONT, Cyril Beaumont, A manual of the Teory and Practice of Classical Theatrical Dancing, London, 1922. Inv. ED1/134

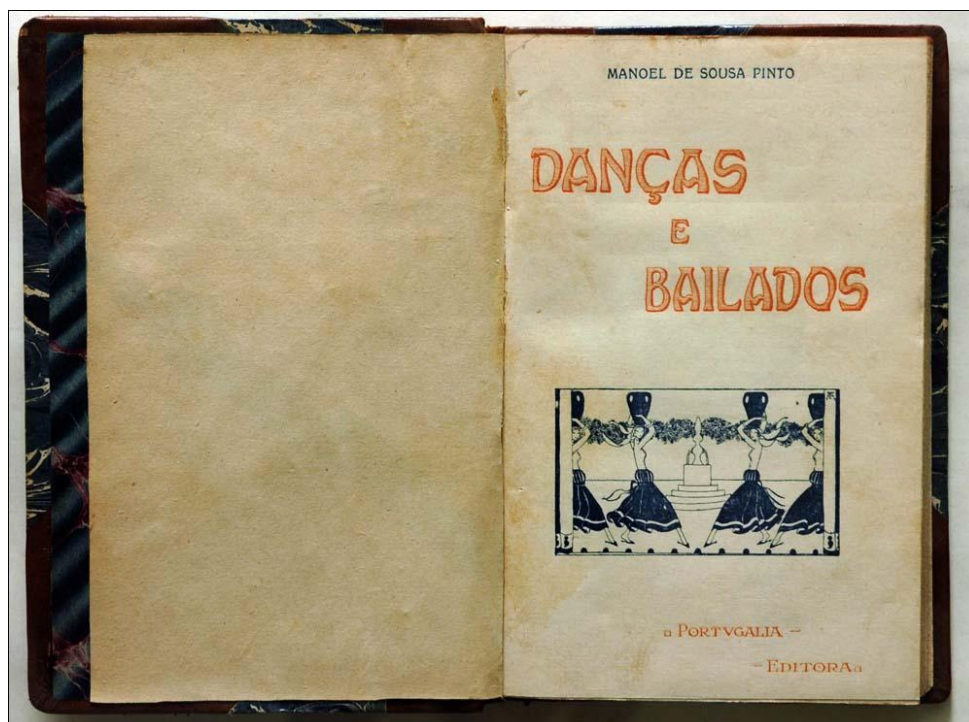


Ilustração 12 – SOUSA PINTO, Manuel, Danças e Bailados, Lisboa: Portugal Ed. 1924, Inv. ED1/006

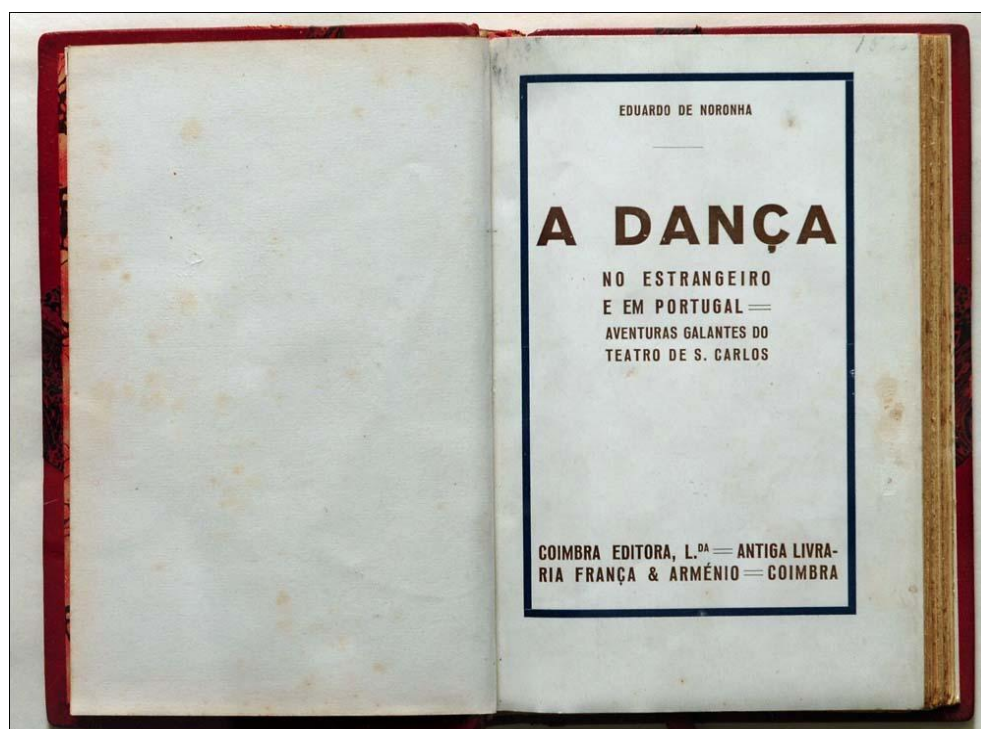


Ilustração 13 – NORONHA, Eduardo de, A Dança no Estrangeiro e em Portugal, Coimbra Ed., 1922 Inv. ED1/008



Ilustração 14 – Casaca “Gentilhomme” masculino (estilo Barroco) Inv. T1/040



Ilustração 15 – Vestido feminino (estilo Romântico) Inv. T1/135

INVENTÁRIO DA COLECÇÃO VICENTE TRINDADE

Ficheiro 1 – “Inventário”

- Adereços de Cena
- Cartaz
- Desenho
- Fotografia
- Gravura
- Postal Ilustrado
- Programas
- Traje
- Traje_Acessórios
- Traje_Originais

Ficheiro 2 – “Espólio Documental”

Monografias e Periódicos:

- Dança e Ballet
- Dança Histórica
- Moda
- Música
- Teatro

Nota: Para aceder às tabelas e aos formulários (Ficha de Inventário), navegar na barra lateral à esquerda.

As fotografias têm o crédito de Bernardo Lobo.